

رضا حسینی

مکتبهای ادبی



Call No.

Date

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY



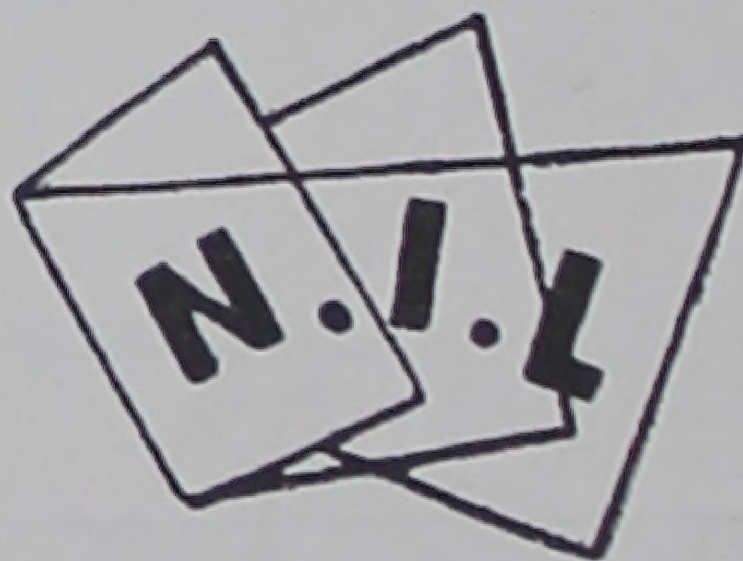
This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

S. NO 398

رضا شیدینی
Lum
30/11/82

مکتبهای ادبی

چاپ سوم



انتشارات نیل

criticism

J & K UNIVERSITY LIB
Acc No 66231...
Date25.9.68...

891.509
H964 M

AB
S/08
20/1

چاپ این کتاب در دو هزار نسخه در بهمن ماه هزار و سیصد و چهل و دو هجری
خورشیدی در چاپخانه فردوسی تهران بپایان رسید .

حق طبع محفوظ است .

فهرست

پیش‌گفتار: پیدایش ادبیات ملی ۱۴

کلاسیسیسم ۱۷

مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک ۱۷ - اومانیزم و رنسانس در ایتالیا ۱۸ -
اومانیزم و رنسانس در فرانسه ۲۱ - از رنسانس تا کلاسیسیسم ۲۲ - وضع
اجتماعی دوره کلاسیک ۲۵ - پیدایش قواعد مکتب کلاسیک ۲۶

اصول و قواعد مکتب کلاسیک ۲۷

تقلید از طبیعت ۲۷ - تقلید از قدما ۲۹ - اصل «عقل» ۳۱ - آموزنده و
خوشایند ۳۲ - وضوح و ایجاز ۳۳ - حقیقت‌نمائی ۳۳ - نزاکت ادبی ۳۵

قانون سه وحدت ۳۶

وحدت موضوع ۳۶ - وحدت زمان ۳۷ - وحدت مکان ۳۸ - چهارمین
وحدت ۳۸

انواع آثار ادبی ۳۹

حماسه و رمان ۳۹ - تراژدی و کمدی ۴۰ - قهرمان تراژدی ۴۱ - کمدی
۴۱ - انواع دیگر: اشعار چوپانی، غنائی، هجائی و غیره ۴۲

ادبیات قرن کلاسیک در کشورهای دیگر ۴۲

در ایتالیا ۴۲ - در آلمان ۴۴ - در انگلستان ۴۴

نمونه‌هایی از آثار کلاسیک ۴۶

۱- تراژدی: آندروماک، از راسین (خلاصه نمایشنامه و ترجمه قسمتی از
متن) ۴۶

۲- کمدی: خسیس، از مولیر (خلاصه نمایشنامه و ترجمه قسمتی از
متن) ۵۰

۳- هنر در خدمت اخلاق: منش‌ها، از لایبرویر (ترجمه قسمتی از فصل «آثار
ادبی») ۵۴

۴- وعظ و خطابه: موعظه در مقام بلندینوایان، از بوسوئه، ترجمه محمدعلی
فروغی ۵۸

رومانتیسیم ۶۱

از کلاسیسیسم تا رومانتیسیم (عصر فلسفی) ۶۲ - مقابل رومانتیسیم ۶۴ -
آغاز عصر جدید در ادبیات اروپا ۷۱

۷۳

مکتب رومانتیک

اصول مکتب رومانتیک ۷۴ - برنامه رومانتیسیم : ۱ - آزادی ۲ - شخصیت
۳ - هیجان و احساسات ۴ - گریز و سیاحت ۵ - کشف و شهود ۶ - افسون
سخن ۷۶ - بیماری قرن ۱۸ - بازگشت به قرون وسطی ۸۲ - رومانتیسیم در عالم تئاتر
۸۲ - رمان رومانتیک ۸۵ - افول رومانتیسیم در فرانسه ۸۷

۸۸

ادبیات رومانتیک در کشورهای دیگر

در انگلستان ۸۸ - در آلمان ۹۱ - در روسیه ۹۲ - میتسکیویچ و رومانتیسیم
لهستان ۹۴ - در کشورهای دیگر ۹۵

۹۸

دواثر مهم از پیشوایان رومانتیسیم

۱ - مقدمه « کرمول » ، ازویکتور هوگو ۹۸
۲ - تاریخ رومانتیسیم ، از توفیل گوتیه ۹۹

۱۰۲

نمونه‌هایی از آثار دوره رومانتیک

۱ - از ادبیات انگلستان : اوسیان، از مک فرسن (ترجمه قسمتی از متن) ۱۰۲
مانفرد ، از لرد بایرون (ترجمه قسمتی از متن) ۱۰۴
۲ - از ادبیات آلمان : سرگذشت ورتر ، از گوته ، ترجمه نصرالله فلسفی
(خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۱۰۷
۳ - از ادبیات فرانسه : بینوایان، ازویکتور هوگو، ترجمه حسینقلی مستعان
(ترجمه قسمتی از متن) ۱۱۰
رنه ، از شاتوبریان، ترجمه شجاع‌الدین شفا (خلاصه
کتاب و قسمتی از متن) ۱۱۵

رئالیسم ۱۱۹

رومانتیسیم اجتماعی ۱۱۹ - تأثیر بالزاک ۱۲۱ - نبرد رئالیسم ۱۲۳ -
رئالیسم چیست ۱۲۹ - قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالیستی ۱۳۰ - صحنه‌سازی
در رئالیسم و رومانتیسیم ۱۳۲

۱۳۳

رئالیسم در کشورهای دیگر

در انگلستان ۱۳۳ - در آلمان ۱۳۴ - در روسیه : رئالیسم نخستین ۱۳۵ ،
رئالیسم انتقادی ۱۳۷ ، رئالیسم اجتماعی ۱۳۸ - در سایر کشورها ۱۳۹

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان رئالیست ۱۴۲

- ۱- از ادبیات فرانسه : صومعه پارم ، از استاندال (ترجمه قسمتی از متن کتاب) ۱۴۲
اوژنی گرانده ، از بالزاک ، ترجمه عبدالله توکل
(خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۱۴۹
مادام بوارى ، از گوستاو فلوبر (خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۱۵۴
- ۲- از ادبیات انگلستان: زندگی مارتین چازلویت ، از دیکنز (خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۱۵۸
- ۳- از ادبیات روسیه : جنگ و صلح ، از تالستوی ، ترجمه کاظم انصاری
(خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۱۶۲

فاتورالیسم ۱۶۷

- مسأله وراثت ۱۷۱ - مشخصات آثار ناتورالیستی ۱۷۲ - گروه مدان ۱۷۵ -
عقایدی چند ۱۷۶ - آیامیتوان رئالیسم و ناتورالیسم را باهم مخلوط کرد؟
۱۷۸ - ناتورالیسم در عالم تئاتر ۱۷۹ - روش دیگر نویسندگان ناتورالیست
۱۸۱ - تأثیر ناتورالیسم ۱۸۲

ناتورالیسم در کشورهای دیگر ۱۸۴

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان ناتورالیست ۱۸۷

- ۱- آسوموار، از امیل زولا (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن) ۱۸۷
- ۲- بولدوسویف ، از موباسان (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن) ۱۹۰

هنر برای هنر و مکتب پاراناس ۱۵۹

- هنرمفید ۱۹۶ - هنر برای هنر ۱۹۷ - مکتب پاراناس ۲۰۰ - شعر پاراناسین
۲۰۱ - توجه به دوره کلاسیک ۲۰۱ - یأس و نومیدی در آثار پاراناسین‌ها
۲۰۲ - روش دیگر پاراناسین‌ها ۲۰۳ - شعر اوثرکتیف ۲۰۳

چند نمونه از آثار پاراناسین‌ها ۲۰۵

- ۱- خر گوشها، از تئودورد دوبانوئل (متن فرانسه و ترجمه فارسی آن) ۲۰۵
- ۲- فاتحان، از ژوزه ماریا دوهردیا (متن فرانسه و ترجمه فارسی آن) ۲۰۹
- ۳- ظهر ، از لوکنت دولیل ۲۱۱

سمبولیسم ۲۱۲

- مقدمه‌ای بر سمبولیسم ۲۱۲ - پیشوایان سمبولیسم ۲۱۴ - شاعران منحنط

- ۲۱۶ - بیانیۀ سمبولیسم ۲۱۹ - اصول سمبولیسم ۲۲۱ - شعر آزاد ۲۲۵ -
سمبولیسم در عالم تئاتر ۲۲۷ - خلاصه کنیم ۲۲۹ - سمبولیسم در قرن
بیستم ۲۳۰

۲۳۲

سمبولیسم در کشورهای دیگر

- در روسیه ۲۳۲ - در انگلستان و امریکا ۲۳۴ - در آلمان و اتریش ۲۳۷ -
در اسپانیا ۲۳۹ - در کشورهای دیگر ۲۴۱

۲۴۵

نمونه‌هایی از آثار سمبولیست‌ها

- ۱- بودلر: سفر، ترجمۀ دکتر پرویز خانلری ۲۴۳
رؤیای پاریسی، ترجمۀ دکتر پرویز خانلری ۲۴۷
۲- رمبو: نژاد پست، ترجمۀ نادر نادرپور ۲۵۱
اوفلیا، ترجمۀ نادر نادرپور ۲۵۲
۳- ورلن: آسمان بر بام خانه (متن فرانسه)، ترجمه شعر از نادر نادرپور
۲۵۵

- ۴- والری: بیستۀ محبت، ترجمۀ دکتر پرویز خانلری ۲۵۷
۵- مترلینک: شاهدخت مالن (خلاصۀ نمایشنامه و ترجمۀ قسمتی از متن
آن) ۲۵۸

نظراجمالی به ادبیات آغاز قرن بیستم و درهم ریختن مکتبها ۲۶۱

- شکست ناتورالیسم و «علم تحقیقی» ۲۶۲ - اختلاط ادبیات ملل و تأثیر متقابل
در یکدیگر ۲۶۴ - تجدید کشف زمان گذشته ۲۶۵

۲۶۷

آغاز عصر رمان

- ۱- روانشناسی ۲۶۸ - ۲- مشاهده و وقایع نگاری ۲۷۰ - عصر رمان ۲۷۱

۲۷۳

چند تلاش کوچک و کم دوام

- ناتورالیسم ۲۷۴ - وریسم ۲۷۴ - فوتوریسم ۲۷۵ - جهان وطنی ۲۷۶ -
اوانیمیسم ۲۷۸ - مکتب‌های کوچک دیگر ۲۸۱

گو بیسم ۲۸۲

(مقدمۀ جریانهای ادبی پس از جنگ)

- کوبیسم در نقاشی ۲۸۴ - کوبیسم در ادبیات ۲۸۵

دادائیسم ۲۸۸

- نظری به گذشته ۲۸۸ - تأثیر جنگ ۲۹۱ - تشکیل دستۀ دادا ۲۹۳ -

شیوه کار دادا ۲۹۶ - مجلس ختم دادا ۲۹۸

سوررئالیسم ۳۰۰

علل پیدایش سوررئالیسم ۳۰۱ - آغاز سوررئالیسم ۳۰۶ - بیانیۀ سوررئالیسم ۳۰۸ - اصول سوررئالیسم : هزل ۳۱۱ ، جهان شگفت ۳۱۴ ، رؤیا ۳۱۵ ، دیوانگی ۳۱۸ ، اشیاء سوررئالیستی ۳۲۱ ، لاشۀ خوشگوار ۳۲۳ ، نگارش خود بخود ۳۲۵ ، سوررئالیسم و شعر ۳۳۰ - سوررئالیسم و تئاتر ۳۳۷ - دورنمای شکست ۳۴۰ - سوررئالیسم پس از جنگ جهانی دوم ۳۴۴ - درباره دادائیسم و سوررئالیسم چگونه قضاوت کنیم ؟ ۳۴۶

سوررئالیسم در کشورهای دیگر ۳۵۰

در انگلستان ۳۵۳ - در اسپانیا ۳۵۳ - در یونان ۳۵۴ - در سوئد ۳۵۴ - در چکسلواکی ۳۵۴ - در کشورهای دیگر ۳۵۵
تکوین يك شعر سوررئالیستی ۳۵۶

نمونه‌هایی از آثار پیشروان مکتب‌های پس از جنگ ۳۵۹

- ۱- گیوم آپولینر: پل میرابو ، ترجمه بشعر از دکتر پرویز خانلری ۳۵۹
خزان ، ترجمۀ نادر نادرپور ۳۶۰
- ۲- نمونه‌هایی از آثار دادائیست‌ها : فراموشم خواهید کرد ، از برتون و سوپو ۳۶۱
درخت مسافران ، از ترستان تزارا (ترجمۀ قسمتی از متن کتاب) ۳۶۲
- ۳- نمونه‌هایی از آثار سوررئالیست‌ها : روح می‌رود ، از پیروردی ۳۶۳
خانه وهم ناپذیر ، از پیروردی (ترجمۀ قسمتی از متن کتاب) ۳۶۳
اعماق شب ، از روبر دسنو ۳۶۶
نیمه‌راه‌زندگی ، از روبر دسنو ۳۷۰
مشاهدات تازه ، از پل الوار ۳۷۳
باغ ، از ژاک پرور ، ترجمه بشعر از نادر نادرپور ۳۷۴
برای تودلدارم ، از پرور ۳۷۴
بسی دیده‌ام ، از پرور ۳۷۵
صبحانه ، از پرور ۳۷۶

قصه اسب، از پرور ۳۷۷

نظری به ادبیات معاصر ۳۸۱

تحول رمان ۳۸۲ - زبان تازه شعر ۳۸۸ - تأثیر اگزیستانسیالیسم ۳۹۱ -
پایان سخن ۳۹۸

۴۰۰

سخنی چند با خوانندگان

۴۰۳

فهرست مکتبها و نهضت‌های ادبی و هنری

مقدمه چاپ نخست

پیدایش و تکامل و زوال مکتب‌های ادبی در اروپا بیش از آنچه حاکی از تحولات ذوق هنری باشد، نشانه تحولات اجتماعی است که در طی چند قرن اخیر دنیای مغرب را دگرگون ساخته است. دل‌بستگی بواقعیت و حقایق زندگی، که ادبیات را به رئالیسم متمایل ساخت، هنگامی برای نخستین بار در صحنه ادبیات اروپائی آشکار شد که طبقه متوسط انگلستان مبارزه امیدوارانه خود را با اشرافیت آغاز کرده بود (اوایل قرن هیجدهم) و نویسندگان وابسته به این طبقه (فیلدینگ، ریچاردسون، دانیل دفو و دیگران) لزوم نمایاندن واقعیت‌های زشت و ناروای زندگی و تجسم بیهودگی حکومت اشرافی و تجلیل پرکاری و خلاقیت طبقه متوسط را بیش از پیش احساس می‌کردند. و سوررئالیسم که کمتر از هر مکتب هنری دیگری با واقعیت و جهان مادی سروکار دارد هنگامی شیوع یافت که طبقه متوسط در بحران‌های نومیدکننده قرن بیستم دست‌وپا می‌زد و روشنفکران و هنرمندان این طبقه با اضطراب و کابوس دائمی دست بگریبان بودند. زمانی واقعیت زندگی، آینده درخشان طبقه متوسط را نوید میداد؛ پس هنرمند بدان دل بست و به تصویر آن پرداخت. اما واقعیت امروزه را سانس‌انگیز و محکوم‌کننده است و هنرمند وابسته باین طبقه نمیتواند بآن دل‌بسته باشد. از طرف دیگر، رئالیسم انتقادی قرن نوزدهم (رئالیسم استاندال و بالزاک و دیکنس) زائیده آگاهی و بیزاری نویسندگان واقع بین از ناروایی‌ها و فسادهایی بود که حکومت طبقه متوسط در فرانسه و انگلستان پدیدار کرده بود، همچنانکه رئالیسم قرن بیستم وسیله نمایش فساد و هرج و مرج جوامع غربی قرار

گرفته است. اغراق گوئی نکرده ایم اگر بگوئیم که بامطالعه دقیق تحولات هنری و ادبی دنیای مغرب، باسانی میتوان به سیر تکامل و انحطاط تمدن غربی پی برد.

البته، چون کتاب حاضر در واقع نخستین گام بلندی است که در راه توضیح و تشریح خصوصیات مکتب های ادبی برای خواننده فارسی زبان برداشته شده است و مؤلف قصد نداشته به جنبه های اجتماعی این مکتب ها و چگونگی تکامل تاریخی آنها بپردازد، خواننده نباید توقع تجزیه و تحلیل انگیزه های اجتماعی جنبش های ادبی را در این کتاب داشته باشد، بلکه بایستی محدودیت هائی را که مؤلف در زمینه کار خود قائل گردیده در نظر بگیرد و به درک مشخصات هنری و «استیتک» مکتب های ادبی و آشنائی با نمایندگان آنها قناعت کند. هر چند که ممکن است این «قناعت» موجب توهم و گمراهی هائی شود (محتمل است خواننده به پیروی از مؤلف جنبش های ادبی را «عکس العمل» مکتبی در برابر مکتب دیگر بداند و بالنتیجه از علل اجتماعی پیدایش و زوال مکتب های ادبی غافل بماند^۱) ولی بادر نظر گرفتن فقر و فاقه ای که در مورد شناخت و شناساندن مکتب های ادبی در کشور ما وجود دارد، این «قناعت» خود نوعی بلند پروازی است که اندوخته ادبی فراوانی بدست خواهد داد.

ارزش کار مؤلف، با همه محدودیت ها و ناتمامی های موجود، وقتی بخوبی آشکار میشود که بیاد بیاوریم که با وجود اینکه ترجمه و انتشار آثار نویسندگان غربی، که هر يك از ایشان کم و بیش به یکی از مکتب های ادبی وابسته است، بنحور و زافزونی در کشور ما رواج گرفته است خواننده فارسی زبان از خصوصیات مکتب های ادبی بی اطلاع مانده است و هیچگونه ملاک سنجش و درک درست کتابی را که مطالعه میکند ندارد. گذشته از خواننده عادی، نویسندگان و هنرمندان ماهم اطلاع چندانی از سبک های ادبی و هنری مرسوم ندارند. جای شگفتی نیست اگر یکی از نویسندگان و محققان دانشمند ما ناتورالیزم را توصیف زیبایی های طبیعت دانسته است، حال آنکه نویسنده ناتورالیزم ابتذال و زشتی های زندگی را مایه آثار خود قرار میدهد! همین نکته تلخ کافیهست که بپذیریم که مؤلف کتاب حاضر به کار بسیار ارزشمند و پر اجری دست زده است.

۱- خوشبختانه این اشکال در چاپ دوم کتاب برطرف شده است. (دکتر مینرا)

تأثیری که این کتاب در تحول ذوق هنرمندان و خوانندگان فارسی زبان خواهد داشت نیز درخور ملاحظه است (فراموش نکنیم که سبک‌های اروپائی در ادبیات معاصر مانفوذ کرده است.) امروز خواننده ادبیات معاصر فارسی علاوه بر دوسه نویسنده و چند شاعری که در تاریخ ادبیات میتوان از آنان نام برد، با گروه انبوه نویسندگان بازاری سروکار دارد، ولی بعلمت اینکه تا کنون نقد ادبی در بسیاری از مطبوعات ایران از ستون فرمایشی «تقریظ و انتقاد» فراتر نرفته است خواننده بدشواری میتواند گوهر فروش را از خرمهره قالب‌زن باز شناسد. گذشته از این، آثار انگشت شمار هنرمندان واقعی هم از لحاظ فکر و محتوی با هم یکی نیست. در بسیاری از آنها انسانیت میشکوفد و در بسیاری میمیرد؛ پاره‌ای اندیشه را اوج نشین میسازند و پاره‌ای آنرا به دهلیزها و سردابه‌های سرد و تاریک میکشانند. هر چند که جنبه انتقادی این کتاب چندان قوی نیست، معینا میتوان گفت که با انتشار آن، راه کم و بیش روشنی پیش پای نویسندگان تازه کار گذاشته شده و متمایز ساختن سبک‌های ادبیات معاصر فارسی و قضاوت درباره آنها برای مردم آسان گردیده است.

باید افزود که کتابی که اکنون در دست شماست از لحاظی در نوع خود ممتاز است. مؤلف به توضیح مکتب‌های ادبی اکتفا نکرده، بلکه از استادان هر مکتب نمونه‌هایی آورده است که گذشته از اینکه فهم خصوصیات سبک‌های مختلف را آسان میسازد شاهکارهای جاویدان ادبیات جهانی را نیز معرفی میکند. همه اینها باضافه زبان ساده و زود آشنائی که در تدوین کتاب بکار بسته شده است «مکتب‌های ادبی» را در دایره فهم گروه وسیعی از خوانندگان قرار میدهد و این برای مانعیت بزرگی است.

دکتر هیقرا

مقدمه چاپ دوم

چاپ اول «مکتب‌های ادبی» تألیف آقای رضا سید حسینی در سلسله انتشارات «نیل» در فروردین ماه سال ۱۳۳۴ زیور طبع یافت و از آن تاریخ تا کنون بسیاری از دانشجویان و ارباب تحقیق از مفاد آن که با حسن سلیقه تهیه شده بود بهره‌مند گردیدند. مؤلف در آخر کتاب وعده کرده بود که چاپ بعدی کتاب را با تجدید نظر و با مطالب بیشتری انتشار دهد. اینک مایه کمال خورسندی است که ایشان بوعده خود وفا نموده با چاپ دوم آن اقدام کرده‌اند. اکنون که قسمت اعظم فورم‌های چاپ جدید در اختیار اینجانب قرار گرفته در مقام مقابله و مقایسه با چاپ اول میتوان گواهی داد که مؤلف محترم در توسعه و تکمیل مطالب کتاب با صداقت تام کوشیده و رساله خود را از ۲۰۲ صفحه بقریب ۴۰۰ صفحه وسعت بخشیده است. از جمله نکات و مطالب قابل توجه اینکه مقدمه‌ای بمنظور روشن ساختن دوره رنسانس و اومانسیم فرانسوی و تکوین مکتب کلاسیک در آغاز نشریه قرار داده‌اند. در اینجا مقام آن بود که از مکتب پلئیداد (Ecole de Pléiade) و بانی آن پیر دورنسار (Pierre de Ronsard) شاعر نامی غزل سرا و ملک الشعرای فرانسوی اول که برای اعتلای مقام شعر و شاعری

کوشش بسزائی مبذول داشته نامی برده میشد و همچنین از فرانسو آدو مالرب (François de Malherbe) نقاد شعر و ادب که در امر تصفیه زبان شعر و ترسیم و تثبیت قوانین و قواعد عروض و قافیه سهم عمده ای داشته ذکر می‌آید تا در مقدمه چیزی کسر نبوده باشد.

در بخشهای دیگر ابتکار مؤلف بتوصیف اجمالی مکتبهای ادبی انگلیسی و آلمانی و ایتالیائی بموازات مکتبهای فرانسوی معطوف گردیده و بنحوی شایسته نفوذ و تأثیر عوامل بیگانه را در مراحل تکوین و شکفتگی مکتبهای فرانسوی خاطر نشان ساخته و اصل اختلاط و امتزاج و دادستد هنری را بین ملل غرب آشکار نموده اند. جای تردید نیست که نکته مزبور کمک شایانی بتفہیم و تفہم معانی و مقاصد هنر شعر و ادب فرانسوی میتواند کرد و رمز تحولات و انقلابات متعددی را که در لوای نهضت‌ها و مکاتب ادبی در جامعه فرانسوی رخ داده و در این دوره‌های اخیر عناوین عجیب و غریبی مانند کوبیسم، دادائیسم، سوررئالیسم، اگزیستانسیالیسم، فوتوریسم و قس علی ذلك... بوجود آورده است بدست میدهد.

در مرحله آخر میتوان از حسن سلیقه مؤلف در کار گردآوری ترجمه‌های نمونه از آثار شعر او نویسنده‌گان هر مکتب که تعدادی از آن ترجمه‌ها اثر طبع خود او است تمجید نموده امیدوار بود که در آینده در این طریق گام‌های بلیغ‌تر و استوارتری بردارند و دانشجویان را بیش از پیش از مخزن فضائل خویش بهره‌مند سازند.

دکتر عیسی سپهرمدی
استاد کرسی ادبیات فرانسه
دانشگاه تهران
۱۲ بهمن ماه ۱۳۳۶

پیش گفتار

پیدایش ادبیات ملی در اروپا

از سال ۱۰۰۰ میلادی تا کنون، تمدنهای اروپائی، که نخست محدود و منحصر به نواحی کوچک بود و سپس جنبه ملی بخود گرفت، در برابر تمدن کهن که میراث امپراطوری وسیع روم بود قدر افراشته و بتدریج خصوصیت های ملی خود را محکم تر و مشخص تر کرده اند. میراث تمدن کهنی که باز مانده امپراطوری های یونان و روم قدیم بود، تمدنهای گوناگون را با یکدیگر مخلوط و ممزوج کرد و بصورت تمدن واحد و سیعی در آورد که بیش از ده قرن بر سراسر اروپا تسلط داشت. این تمدن پهناء تقریباً از قرن پنجم پیش از میلاد آغاز میشود و در قرن اول تا سوم میلادی به اوج قدرت خود می رسد. پس از سقوط امپراطوری روم (قرن پنجم) مدت هشت قرن، یعنی تا حدود ۱۳۰۰ میلادی، تلاشهای مداومی برای حفظ وحدت تمدن و فرهنگی که بر اثر پیدایش و تضج روح ملی لطمه های فراوان دیده بود بچشم می خورد.

ولی در طی این هشت قرن کوشش عبث و بی ثمر برای نگهداری و حتی احیای این تمدن کهن، نهضت مخالفی، که شاید از زمانهای بسیار قدیم و حتی از همان اوج قدرت امپراطوری روم سرچشمه می گیرد، بوجود می آید که همان جوانه های تمدنهای ملی کنونی است. با اینحال، میراث یونان و روم کهن تا امروز نیز کم و بیش بقوت و قدرت و نفوذ خویش باقی مانده تا آنجا که می توان فرهنگ و ادبیات و زبانهای امروزی اروپا را بازمانده و دنباله و پیشرفت تمدنی دانست که پایه هایش را یونان و روم قدیم استوار

کرده اند .

زبان لاتین که وسیله بیان فکر و احساسات اکثر کشورهای اروپائی در همه زمینه ها بود (مثلا در تدوین قوانین مدنی و شرعی و تألیف کتب فلسفی و دایرة المعارف بنظم و نشر و نگارش اشعار بزمی و رزمی) حتی در قرن دوازدهم و سیزدهم نیز زبان زنده ای بشمار می رفت که از لحاظ صرف و نحو و سبک نگارش بالاتین کهن تفاوت های بسیار داشت .

در همین دوره یعنی از قرن یازدهم تا سیزدهم است که ، در اکثر کشورهای اروپا ، تکوین ادبیات ملی آغاز می شود . در قلب این منطقه وسیع و متحدی که يك وسیله بیان مشترك داشت و آن زبان لاتین بود ، ملت های گوناگون بوجود می آیند و بتدریج از یکدیگر جدا می شوند تا زندگی و زبان خاص خویش را پیدا کنند . نخست در میان اقوامی که اطلاع بر زبان لاتین از حدود گروهی معدود از نخبه روشنفکران آنها تجاوز نمی کرد مانند اقوام انگلیس و ساکسون و ملت های ایرلند و سپس اقوام شمال اروپا این جنبش آغاز شد . پس از آن ، اقوام ژرمن به سرزمین های امپراطوری روم حمله کردند و در دانمارك و هلند و بلژیک و کشورهای دیگر بتدریج ریشه های این زبان کهن را برانداختند . سپس نوبت اقوام ساکن فرانسه و شبه جزیره ایبری رسید . آخر ازمه ، در کشورهای که زبان مردمش با زبان عامیانه لاتین نزدیکی و قرابت بلا فصل داشت ، مانند ایتالیا که تاریخ ادبیاتش از قرن سیزدهم آغاز می شود ، این تحول بوجود آمد . ولی اقوام ساکن رومانی و نواحی اطراف آن فقط در قرن شانزدهم از زیر تسلط زبان لاتین آزاد می شوند و دارای ادبیات خاص خود می گردند . ادبیات اقوام اسلاو و ترك در قرن چهاردهم قدم بعرضه وجود می نهد .

سبک های ادبی گوناگونی که در ادبیات ، خاصه تاریخ ادبیات اروپا ، از آنها نام برده میشود و غرض از تألیف کتاب حاضر شرح و تحلیل آنهاست از قرن شانزدهم یعنی اوج نهضت رنسانس و اومانیزم آغاز می شود و بوسیله مکتب کلاسیسیسم در قرن هفدهم صورت وسیع شایعی با اصول مدون بخود می گیرد .

از زمان زوال زبان لاتین تا اواخر قرن شانزدهم را دوره رنسانس می نامند . سبک های ادبی این دوره بازمانده شیوه های کهن یونان و روم یا قرون وسطی است . هیچگاه یکی از آن شیوه ها مورد قبول خاص و عام قرار نگرفت تا بر شیوه های دیگر سایه بيفکنند و محصول ادبی يك دوره از

تاریخ را بخود منحصر کند . بنابراین این دوره را باختصار بر گزار کردیم . سبک‌ها و مکتب‌های گوناگون ادبی یا هنری ، اختراع يك یا چند تن از برگزیدگان و نوابغ نیست که ناگهان ظهور فلان مکتب را با بیانیه‌ای اعلام نمایند و اصول و قواعد آن را با کوس و کرنا به گوش مردم فرو کنند . سبک‌ها و شیوه‌های ادبی همیشه، بصورت پنهان یا آشکار، وجود داشته است ، جز اینکه در دوره‌ای از تاریخ ادب، بنا بر علل اجتماعی و اقتصادی ، يك سبک یا مکتب معین بر دیگر شیوه‌های ادبی و هنری تسلط بیشتری یافته است . از اینجا می‌توان فهمید که پیدایش و نضج يك مکتب مربوط به زمان و مکان خاصی است که میتواندسته است این مکتب را پرورد و بر سر کار آورد . بنا بر این بهتر می‌بود که عنوان «مکتب» را بر میداشتیم و بجای آن «دوره» یا «عصر» می‌گفتیم زیرا، فی‌المثل، کلاسیسیسم بیش از آنکه نماینده يك مکتب باشد ، مبین «عصر» یا «دوره» ای از تاریخ ادبیات است .

کلاسیسم

Classicisme

مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک
کلمه کلاسیک، به معنی وسیع خود، به تمام آثاری که نمونه ادبیات کشوری شمرده می شود و مایه افتخار ادبیات ملی آن کشور است اطلاق می گردد. مثلاً ما می توانیم همه آثار جاودانی شاعران بزرگمان را کلاسیکهای ادبیات فارسی بنامیم. ولی آنجا که بحث از مکتبهای ادبی در میان باشد، دیگر چنین معنی وسیعی منظور نظر نیست و در این مورد عنوان کلاسیک به آن مکتب ادبی گفته می شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی (از قرن پانزدهم الی هفدهم) در اروپا وجود آمده و از ادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است. در حقیقت، هنر کلاسیک اصلی همان هنر یونان و روم قدیم است. شاعران قرن هفدهم فرانسه، بدنبال نهضتی که **اومانیزم** Humanisme نامیده می شود، این هنر قدیم را برای خود سرمشق قرار دادند و آثار خویش را به پیروی از قواعد ثابت و بارزی که از ادبیات یونان و روم قدیم و بخصوص از عقاید **ارسطو** اقتباس شده بود بوجود آوردند. البته این نهضت يك قرن پیش از آنکه در فرانسه ظاهر شود، در ایتالیا و اسپانیا بوجود آمد و چون اومانیزم فرانسه دامنۀ اومانیزم ایتالیا شمرده می شود، برای شناسائی این نهضت، نخست باید با اومانیزم ایتالیا آشنا شویم.

اومانیزم و رنسانس در ایتالیا

چنانکه می دانیم در قرون وسطی کلیسا بوضع تعصب- آلود و جابرانه ای بر جزئیات زندگی و افکار و عقاید مردم نظارت می کرد. از اینرو توجه به هر گونه اثری که بارعایت عقاید کلیسا نوشته نشده بود و مخصوصاً آثار دوران بت پرستی (Paganisme) کفر و جادو شمرده میشد و سزای آن شکنجه دیدن و زنده در آتش سوختن بود. در قرن چهاردهم، بحرانی فکری و معنوی در ایتالیا بوجود آمد و در تعصب دینی طبقه روشنفکر فتوری روی داد و عده ای به این فکر افتادند که بجای تبعیت کامل از دستورهای کلیسا به مشاهده و تحقیق بپردازند نتیجه چنین تمایلی طبعاً این بود که، بجای مدح یکنواخت فضیلت و تقوی، از آنچه زیبا تر است لذت بیشتری ببرند. نخستین کسانی که به زیبائی بی پایان آثار یونان و روم قدیم پی بردند، «پترارک» و «بوکاچیو» بودند که برای نخستین بار در آثارشان از هنرمندان یونان قدیم الهام گرفتند. در آثار این شاعران دیگر از آن تعصب شدید دینی اثری نبود. «پترارک» دیوانه وار مفتون آثار کلاسیک یونان و روم قدیم بود ولی این کلاسیسیسم او از جنبه هنری جلوتر نرفت. «بوکاچیو» نیز علاقه زیادی به ادبیات یونان و روم داشت بطوریکه به آثار خود اسم یونانی داد و در شاهکار خود «کامرون» هر مطلبی را که زیبا یافت بدون توجه به جنبه دینی و اخلاقی آن با کمال بی پردگی ذکر کرد.

در قرن پانزدهم روح جدیدی در ادبیات ایتالیا دمیده شد. در تاریخ ادبیات ایتالیا این نهضت از قرن پانزدهم تا پایان نیمه اول قرن شانزدهم ادامه پیدامی کند و از لحاظ ماهیت و مشخصات می توان آنرا به دو دوره تقسیم کرد :

۱- اومانیزم که سه چهارم قرن پانزدهم را اشغال کرده است.

۲- رنسانس Renaissance که در ربع آخر قرن چهاردهم شروع شده و تا ۱۵۵۹ ادامه داشته است.

نهضت اومانیزم بصورت تحصیل زبان لاتین و تقلید از آثار شاعران یونان و روم شروع شد. در این دوره ترجیح دادند که بجای زبان ایتالیائی زبان لاتین بعنوان زبان ادبی بکار برده شود و مخصوصاً در دوره رنسانس آنچه از کلاسیکهای یونان و روم گرفته شده بود بازیبائیهای زبان عامه مردم درهم آمیخت و زبان ادبی ساده و رسائی بوجود آورد.

هنرمندانی که در قرون وسطی بر اثر فشار و حشت آور کا بوس زندگی روبه آسمان می کردند، پس از شروع اومانیزم بر اثر دریافت روح تازه و کسب قدرت از تشکیلات سیاسی جدید متوجه روی زمین و زیبائیهای آثار گذشتگان شدند. در میان طبقه روشنفکر تمایل به خواندن آثار کلاسیک نیرو گرفت. دیگر ویرژیل را «جادوگر» نمی شمردند و خود را محتاج نمی دیدند که درباره شاعران معروف کلاسیک بادیده تعصب دینی قضاوت کنند. می کوشیدند روح اصلی کلاسیک را در میان خود زنده کنند و از این روح سرمشق زبائی و مبانی علمی جدیدی فرا گیرند. حتی نام این نهضت را هم از رومیان گرفتند، زیرا رومیان نیز در عصر خود برای مطالعه و تحقیق درباره آثار یونان قدیم یک نظام ادبی و فلسفی تحت عنوان Studia Humanitatis برقرار ساختند و عقیده داشتند که «در سایه این کار می توان قدرت معنوی انسان را رشد داد و او را بصورت انسانی تر یعنی مدنی تری درآورد.»

مرکز اصلی «اومانیزم» ایالت توسکانا بود. در آنجا نسخه های یگانه آثار یونانی و لاتین که در گوشه و کنار کلیساها در زیر گرد و خاک مانده و طعمه موریا نه ها بود بیرون کشیده شد و بدست روشنفکران افتاد.

دانشمندان فرهنگ نو را با شوق و علاقه فراوان به زنان و مردان جوان یاد می دادند، بطوریکه پس از مدت کمی جوانان توانستند خطابه های درست و بی نقص به زبان لاتین بنویسند، مخصوصاً فرهنگستان هائی که در رم و فلورانس و ناپل تأسیس گشت اثر مهمی در این نهضت داشت. از طرف دیگر یونانی هائی که پس از تصرف بیزانس بدست ترکها به ایتالیا آمده بودند، تحصیل زبان یونانی را برای ایتالیائی ها آسان ساختند. در همه جا مدارس متعدد باز شد و مردم با عشق و هیجان شروع به درس خواندن کردند. معلمان این مدارس، دیگر مانند قرون وسطی مغرور نفوذ و قدرت خویش نبودند بلکه به نیروی علم و استعداد تعلیم خویش اتکاء داشتند.

اما **اومانیزم ها** به زبان بی جان و مرده ای از گذشتگان تقلید می کردند. زبان عامه مردم را تحقیر می نمودند و در نتیجه از روح مردم یعنی ذوق و هنر ملی بی بهره بودند. هر چند که طرفداران زیادی اطراف آنها گرد آمده بودند، اکثریت مردم چون فرا گرفتن زبان لاتین برایشان امکان نداشت، از آثار آنان چیزی در نمی یافتند. از اینرو در شصت سال اول قرن پانزدهم، در حالیکه از طرفی «اومانیزم» ها مشغول ایجاد نوعی ادبیات اشرافی به زبان لاتین بودند، از طرفی هم در میان مردم ادبیات ساده و زیبای عامیانه ای بوجود می آمد. البته گویندگان و سرایندگان این ادبیات عامیانه دارای فرهنگ عمیقی نبودند و مطلب بکر و تازه ای در گفته هایشان دیده نمیشد، بلکه از گذشتگان تقلید می کردند و حتی گاهی عین جمله های **پترارک** را تکرار می کردند. اما پس از مدت کمی هنر کلاسیک اومانیزم ها با زبان مردم درهم آمیخت و از این دو عنصر ادبیات ملی جدیدی بوجود آمد. باین ترتیب اولین مرحله **رنسانس** در ایتالیا آغاز گردید. هدف اصلی این بود که روح و طبیعت انسانی را با ذوق کلاسیک موافق سازند و

انتقاد آزاد را که قرون وسطی بکلی از آن جلو گیری میکرد رواج دهند. بالاخره اومانیزم ایتالیا که در قرن چهاردهم بصورت بازگشت به زبان و ادبیات لاتین شروع شده بود، در قرن شانزدهم به ایجاد ادبیات ملی جدیدی منجر گردید. باین ترتیب اومانیزم ایتالیا که کاملاً جنبه اشرافی داشت و حتی دانته را بسبب آنکه بزبان مردم شعر گفته است، شاعر نمی شمرد^۱ ماهیت اصلی خود را ازدست داد.

در سالهای ۱۵۴۶ الی ۱۵۵۰ ناگهان عده ای از اومانیزم و رنسانس در فرانسه هنرمندان جوان موفق به کشف اصل «زیبائی» در ادبیات شدند. عاملی که توجه هنرمندان را باین اصل جلب کرده بود، آشنائی با ادبیات یونان قدیم و آثار عده ای از شاعران و نویسندگان دوره رنسانس بود که نوشته های خود را بزبان لاتین می نوشتند. در فرانسه نیز مانند ایتالیا، جوانان پیش از اینکه دست به آفریدن آثار تازه ای بزنند، بفکر فرا گرفتن افتادند و رنسار Ronsard و سایر دوستان جوان او که بعداً مجمع هفت نفری پلئید Pléiade را تشکیل دادند، نخست بوسیله یکی از همکارانشان بنام دورا Daurat که در عین حال معلم لاتین آنها بود، با آثار همبر و سوفوکل^۲ آشنا شدند. دوبله Dubellay

۱ - Leonardo Bruni d' Arezzo (مورخ ایتالیائی متوفی بسال ۱۴۴۴) درباره دانته چنین می نویسد: دانته نشان می دهد که آثار کوچک و بی ارزش کشیشان و معلمان اطفال را سر تا پا خوانده است... ولی از میان آثار کلاسیکها حتی آنهایی را هم که امروز برای ما باقی مانده ندیده است. شکی نیست که هر کسی هر قدر هم که عامی و بی اطلاع باشد خجالت میکشد که اینهمه ابلهانه بنویسد. از اینرو من این شاعر را در ردیف ادبا و هنرمندان نمی شمارم و او را شایسته دباغان و آسیابانان و این قبیل مردم عامی می دانم. زیرا از لحن خود او نیز خوب پیداست که می خواسته است دوست چنین مردمی باشد.

که یکی از شاعران عضو «پلئاد» بود در نخستین اثر خود که - Defense et Illustration de la langue française نام داشت، اعلام داشت که تا آنروز همه شاعران فرانسوی قافیه پردازان جاهلی بیش نبوده اند و فقط شاعران یونان و لاتین شاعران حقیقی هستند و فرانسویان می توانند پس از آشنائی با آثار آنان خود را پیاپی آنان برسانند و یا بر آنان نیز سبقت جویند. آنچه باید شاعران فرانسوی از قدما یاد بگیرند، در درجه اول انواع آثار ادبی است. «دوبله» عقیده داشت که علت متوسط و بی ارزش بودن اشعار فرانسویان «انواع ادبی» رایج در قرون وسطاست، از اینرو باید تبعیت از این انواع را بدور انداخت و انواع ادبی رایج در یونان و روم قدیم را جانشین آن ساخت.

مرحله ای را که از ۱۵۵۰ الی ۱۵۹۰ ادامه یافت می توان دوره رنسانس ادبی فرانسه نام داد. در این دوره شاعران و نویسندگان با علاقه فراوان به تقلید از شاعران یونان و روم قدیم و شاعران ایتالیائی دوره رنسانس پرداختند. در ادبیات این دوره آثار رنسا و **مونتنی** Montaigne بیش از همه جلب نظر می کند.

بطور کلی نیمه دوم قرن شانزدهم دوره ای بود که در آن برای نخستین بار آئین ادبی وسیعی برای خلق آثار ادبی بوجود آمد و این آئین ادبی دارای اصولی بود که حتی تا پایان قرن هیجدهم نیز ارزش و اعتبار خود را از دست نداد و همین اصول بود که در آغاز قرن هفدهم مایه ایجاد مکتب کلاسیک گردید.

از رنسانس تا
کلاسیسیسم

دوره سلطنت هائری چهارم را که از سال ۱۵۸۹
(تاریخ پایان رنسانس فرانسه) تا ۱۶۱۰ ادامه
داشت می توان مرحله ای بین رنسانس و کلاسیسیسم

شمرد. زیرا نویسندگان را که در این دوره بوجود آمدند نه می توان در صف نویسندگان قرن شانزدهم قرارداد و نه می توان جزو نویسندگان قرن هفدهم بشمار آورد. این عده با اینکه در تاریخ ادبیات فرانسه جای مهمی اشغال نکرده اند ولی از این لحاظ که زمینه را برای ایجاد مکتب کلاسیک آماده ساخته اند قابل ذکرند. مهمترین این نویسندگان عبارتند از آنتونین دومون کرتین (A. de Montcrétien (1575-1621) اولیویه دوسر (O. de Serres (1569-1613) پیر شارون (P. Charron (1541-1603) ماتورن رنیه (M. Régnier (1573-1619) و چند نفر دیگر.

تأثیر این اشخاص در سالنهای ادبی قرن هفدهم بهیچوجه قابل انکار نیست. اما این مطلب را نیز باید اضافه کرد که این تأثیر دارای جنبه های مثبت نبود، بلکه جنبه های منفی نیز داشت. زیرا کسانی که در این سالنها گرد می آمدند کارشان مباحثه واقعی و پیرارزش علمی و ادبی نبود، بلکه عبارت ازوراجی درباره علم و ادب و نوعی فضل فروشی (Pédantisme) بود و بهمین جهت است که دانشمندان بزرگ قرن هفدهم از قبیل دکارت و پاسکال از این سالنها سردر نیاوردند، بلکه در خارج از چنین محافلی ظهور کردند و بزرگترین شاهکارهای خود را در نتیجه گوشه گیری در برج عاج خویش بوجود آوردند.

این مرض تصنع و فضل فروشی نه تنها در فرانسه بلکه در اغلب کشورهای اروپا بصورت بیماری مسری شایع شده بود. چنانکه در اواخر

۱- تعبیر «برج عاج» از مونتینی Montaigne بیادگار مانده است زیرا او در قصر خویش در ایالت «پریگود» برجی را که بکتابخانه و اطاق کار اختصاص داده بود، «برج عاج» می نامید.

قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم در انگلستان دوره الیزابت نوعی تصنع یا *Préciosité* بنام *Euphuisme*^۱ رواج یافته بود. همچنین روشی که در ایتالیا *Marinisme*^۲ یا *کنستیسیم* *Concettisme* نامیده میشد چیزی جز همین تصنع نبود. بالاخره در اسپانیا نیز *گنگوریسم* *Gongorisme*^۳ یا *Cultisme* *گولتیسیم* وجود داشت.

جریان تصنع (*Préciosité*) را که در قرن هفدهم در فرانسه وجود آمد نمیتوان ادعا کرد که صرفاً تحت تأثیر جریانهای خارجی بوده است. زیرا باید دانست که در فرانسه قرون وسطی، چه در قرن سیزدهم که رمانهای درباری اشرافی (*Courtois*) نوشته میشد و چه در زمانی که آثار کنایه آمیز (*Allégorique*) مانند «*Roman de la rose*» بوجود می آمد، مقدمات این بیماری تصنع آغاز شده بود.

پیروان تصنع معتقد بودند که اثر هنری باید بزبانی نوشته شود که توده مردم قادر به فهم آن نباشند. برای این کار باید زبان تازه ای ایجاد کرد که بازبان معمولی مردم فرق داشته باشد. روشهای دیگری از قبیل *Burlesque* و غیره نیز بوجود آمد؛ اما وضع سیاسی و اجتماعی فرانسه در قرن هفدهم ایجاب میکرد که ادبیات نیز تحت نظم و انضباط معینی درآید.

۱- این نام از رمان *EuPhuès* اثر رومان نویسی بنام John Lyly (۱۵۵۴-۱۶۰۶) گرفته شده است.

۲- از نام مارینی *Marini* شوالیه و در عین حال شاعر ایتالیائی (۱۵۶۹-۱۶۲۵) گرفته شده است.

۳- از نام گنگورو *Gongoro* (۱۵۶۱-۱۶۲۷) شاعر ایتالیائی گرفته شده است.

وضع اجتماعی برای اینکه بدانیم چه عواملی ایجاد قواعد محکم
دوره کلاسیک و تغییر ناپذیری را برای هنر و ادبیات ایجاد می کرد

باید به وضع اجتماعی دوره کلاسیک اشاره کنیم. دوره کلاسیک بیش از هر چیزی دوره سلسله مراتب (Hiérarchie) است. در عرصه سیاست، پس از جنگهای فلاخن، حکومت سلطنتی با قدرت زیادی مستقر شده است. پادشاه با حقی که «خدا» باور داده است، فرمانروای مطلق است. رعایای خود و اموال آنان را هر طوری که دلش بخواهد اداره میکند، عشق به میهن با مفهوم عشق به پادشاه و اطاعت از او امر او آمیخته است، شعاری که وجود دارد اینست : « Une Loi, une Foi, un Roi » یعنی : « یک قانون ، یک دین ، یک شاه ». کلاسیسیسم این مفاهیم را حقایق انکار ناپذیر می شمارد. زندگانی دربار و سالونها بسیار مجلل و درخشان است. در این محافل همه چیز از روی آداب و رسوم ترتیب داده شده است . همه کس باید قواعدی را که با کمال دقت تثبیت شده است بداند. ندانستن این قواعد یا اقدام برای عوض کردن آنها عملی نیست و مضحك شمرده می شود .

پس در زندگانی ادبی نیز باید تابع قواعد و انضباط بود. پیش از هر چیز باید دانست که «هنر» عبارت از تقنن یا تفریح نیست . هنر فقط وقتی ارزش دارد که چیزی یاد بدهد یا به «اخلاق» خدمت کند .

گذشته از آن، برای ادبیات قواعدی وجود دارد. ممکن است در باره این قواعد بحث و مشاجره کرد ولی نباید بفکر دور انداختن آنها افتاد و باید دانست که اثر هنری وقتی بدرجه کمال می رسد که از این قواعد پیروی کند .

پیدایش قواعد بدنبال کوششهای «رنسار» و «دوبله» و دیگران،
مکتب کلاسیک محققان ادبی تصمیم گرفتند که قبل از تقلید از آثار

هنر گذشتگان، به مطالعه نظریات آنان بپردازند، قواعد و اصولی
را که آنان در آثار خود ذکر کرده اند تشریح و تفسیر کنند و آثاری را که
می نویسند با این قواعد تطبیق دهند. در این کار اسپانیائیها و ایتالیائیها جلو تر
از فرانسویان بودند. این بحث در اسپانیا از ۱۵۹۶ الی ۱۶۴۰ دوام داشت.
اما باید گفت که محققان اسپانیائی هیچگونه تأثیری در فرانسویان
نداشتند و فرانسویان قسمت اعظم آنچه از مکتب کلاسیک فرا گرفتند
مدیون ایتالیائیها بودند و بیشتر قواعد آنرا مانند ایتالیائیها از «ارسطو»
گرفتند. استاد بزرگ این مکتب در فرانسه **بوالو** Boileau بود که اصول و
قواعد مکتب کلاسیک را برای فرانسویان بیان کرد یا بهتر بگوئیم آنچه
را قدما گفته بودند بطور مشروحتر و رساتری تکرار کرد.

در نظر کلاسیکها هنر اصلی شاعر یا نویسنده عبارت از رعایت دقیق
این اصول و قواعد بود و نویسنده ای می تواند اثر «زیبا» بوجود بیاورد که
قواعد مکتب کلاسیک را بهتر رعایت کرده باشد. از این رو نویسندگانی
را که کاملاً تابع این قواعد نبوده اند نمی توان نویسنده کلاسیک شمرد.
چنانکه امروزه مورخان ادبی، شعرا و نویسندگانی از قبیل **رنسار**
Ronsard و **مونتنی** Montaigne و **کورنی** Corneille را بدون کوچکترین
تردید از صف نویسندگان کلاسیک بیرون می کنند.

عنوان «کلاسیک» مخصوصاً به نویسندگانی که تابع مکتب ۱۶۶۰
بوده اند اطلاق می شود. از این نویسندگان می توان **بوالو** Boileau
راسین Racine، **مولیر** Molière، **لافونتن** La Fontaine، **بوسوئه**

Bossuet , لا برویر La Bruyère و مادام دو لافایت Mme de Lafayette را نام برد .

عده دیگری قدم جلو تر می گذارند و عقیده دارند که اصول مکتب کلاسیک بجز بیست سال (۱۶۶۰ تا ۱۶۸۰) که کاملاً تابع نظم و انضباط مکتب بوده در سالهای دیگر رعایت نشده است، زیرا مولیر نتوانسته است کاملاً بر سبک تصنع غلبه کند و نویسندگان تراژدی بوئی از رئالیسم برده اند .

اصول وقواعد مکتب کلاسیک

تقلید از طبیعت قبل از رعایت هر قانون و قاعده دیگری آنچه نویسندۀ کلاسیک باید در نظر بگیرد، تقلید از طبیعت است.

بوالو در فن شعر خود میگوید :

«حتی يك لحظه هم از طبیعت غافل نشوید .» (فصل سوم)

اما نکته قابل توجه در اینجاست که بنیاد گذاران سایر مکاتب نیز ادعای تقلید از طبیعت را دارند. مثلاً ویکتور هوگو پیشوای رمانتیسیم در عین حال که به مخالفت با کلاسیسیسم برخاسته است و می خواهد اساس آنرا درهم بریزد، اراده میکند که فرمانروائی طبیعت را مستقر سازد و می گوید:

«پس طبیعت ! طبیعت و حقیقت !» سپس زولا وقتی که ناتورالیسم را بنیاد می نهد، ادعای کند که طبیعت را به عنوان چیز تازه ای در ادبیات آورده است. حتی شعران متصنع نیز ادعا می کنند که آثارشان موافق طبیعت و عبارت از نقاشی طبیعت است .

ولی تقلیدی که کلاسیک ها از طبیعت می کنند باروش دیگران فرق

دارد و قابل بحث است: آیا تقلید از طبیعت باید مانند عکاسی عیناً و بادقت انجام گیرد؟ نه! باید از نقوش درهم طبیعت، جوهر هر چیز خوب یا بدی را بیرون کشید و این جوهر مشخص کننده را به نحوی که مطابق با حقیقت و واقعیت باشد، بصورت کاملی بیان کرد. این اثر مشخص کننده باید از زوائد و مطالب اضافی مجزا شود و به تنهایی خودنمایی کند. هنرمند باید حالتی را که می خواهد نشان دهد، بجای تقلید جزئیات آن با چند عبارت کوتاه و قوی بیان کند، و در حقیقت باید به طبیعت فرمان دهد که بهتر از هر موقع دیگری جلوه کند. یعنی هنرمند کلاسیک بجای نقاشی طبیعت، صورت کاملتری از آن می سازد و آن را با آرمانها و آرزوهای بشریت توأم می کند.

وباز سؤال دیگری پیش می آید: از خود می پرسیم آیا هنرمند کلاسیک در نظر دارد همه آن چیزهایی را که در طبیعت وجود دارد بیان کند؟ پس در این صورت منظور « بوالو » از این نکته ای که در فن شعر (Art Poétique) نوشته است چیست: « در طبیعت مارها و حیوانات نفرت آوری وجود دارند که تقلید آنها بوسیله هنرمند ناخوشایند خواهد بود؟ » از اینرو هنرمند کلاسیک تمام طبیعت را نمی خواهد تقلید کند. او فقط در صد تقلید طبیعت انسانی است. زیرا هنوز قرن هفدهم، طبیعت خارج، یعنی آن طبیعت زنده و جالب و رنگارنگی را که باید در آینده ژان ژاک روسو کشف کند نشناخته است و به آن توجهی ندارد. سنت اورمون Saint -- Evremond نویسنده قرن هفدهم در این باره چنین میگوید:

« گفتاری که در آن فقط از درختان و رودها و چمنزارها و کوهها و باغها سخن رود، اثر رخوت آوری در ما دارد یا حداقل، لذت تازه ای ایجاد نمی کند، اما آنچه از بشریت گرفته شده است، از قبیل تمایلات و محبت ها و تأثرات، طبیعتاً در اعماق روح ما نفوذ می کند و احساس می شود،

زیرا زائیده طبیعت واحدی است و بآسانی از روح هنرمند به روح خواننده یا تماشاگر منتقل می شود . »

در مورد طبیعت انسانی نیز باید از خودمان پرسیم که آیا هنرمند کلاسیک می خواهد صفات پست را هم که ساختگی نیست و در طبیعت او وجود دارد بیان کند؟ «بوالو» از این کار نیز خود داری می کند . آئین کلاسیک ادبیات را از نشان دادن صفات پست انسانی منع می کند، زیرا عقیده دارد که این صفات در حیوانات نیز وجود دارد و صفاتی که ما را از حیوانات مشخص ساخته و انسان نموده است خیلی بالاتر از اینهاست و باید به تشریح و توصیف آنها پرداخت. حیوان اسیر غرائز و انسان حا کم بر حیوانات است. مخصوصاً از صفات انسانی، آن صفاتی را باید تشریح کرد که زود گذر نیست بلکه مداوم است . این صفات مداوم در روح انسانی وجود دارد: عشق و حسد و خست و غیره از این قبیل است و همین قسمت کلاسیسیسم است که آنرا از رئالیسم، که ممکن است قسمتهائی از زندگانی اجتماعی عصر معین یا محیط مخصوصی را تشریح کند، دور می سازد.

طبیعت بطور مستقیم و بی واسطه قابل تقلید نیست ،
تقلید از قدما

زیرا هیچیک از سرمشقهای که طبیعت در معرض

دید بشر گذاشته است، دارای مشخصات کامل و بی نقص زیبایی نیست. در این میان قدما توانسته اند از میان این مظاهر طبیعت، بهترین و مناسب ترین آنها را انتخاب کنند و در آثارشان بطرز شایسته ای بیان نمایند. هنرمند کلاسیک می گوید که زیبایی جاودانی را باید در آثار قدما جستجو کرد و در این باره اصل مسلمی را که بآن اعتقاد دارد چنین بیان می کند:

آثار تازه ای که بوجود می آید ممکن است خوب باشد یا بد. اغلب این آثار دیر یازود فراموش می شوند اما فقط شاهکارهای تردیدناپذیری

مانند انعید Enéide اثر ویرژیل و ایفی ژنی Iphigénie اثر اوریپید Euripide است که می‌تواند پس از گذشتن دوهزار سال باز هم مورد ستایش باشد. پس این آثار به سبک شایسته‌ای نوشته شده است و کسی که می‌خواهد اثرش زنده بماند باید از آنها تقلید کند بنابراین باید موضوع و نوع و مخصوصاً سبک و تکنیک آنها را تقلید کرد (نا گفته نماند که راسین از اوریپید و لافونتن از ازوپ Esope تقلید کرده‌اند). البته این تقلید را نباید نوعی بردگی شمرد، بلکه عبارت از رعایت قانون و روش معینی است و هر هنرمندی بخودی خود ارزش جداگانه‌ای دارد و هنرهای تازه‌تری می‌تواند داشته باشد پس وقتی که نویسنده‌ای از قدما تقلید می‌کند، اگر بخواهد که اثر پرارزشی بوجود آورد، احتیاج به چیز تازه‌ای دارد و آن «غور و تعمق» است. هر نویسنده کلاسیک مانند لا برویر تکرار می‌کند که: «همه چیز گفته شده است.» اما درعین حال آلن Alain می‌گوید: «نکته جالب زندگانی بشر اینست که همه چیز گفته شده ولی هیچ چیز کاملاً درک نشده است.» از اینرو حقایق باید در هر دوره‌ای تکرار شود.

وقتی که آثار نویسندگان قدیم را می‌خوانیم می‌بینیم همان‌طور که دیدون Didon قهرمان ویرژیل ویا آندروماک Andromaque قهرمان اوریپید عاشق شده‌اند، در قرن هفدهم نیز بهمان صورت عاشق می‌شوند. پس باید گفت که قلب عشاق عوض نشده است. راسین «ایفی ژنی» را از اوریپید تقلید کرده و در مقدمه‌ای که بر آن نگاشته است چنین می‌نویسد:

«آنچه از اوریپید و همچنین از همر تقلید کرده بودم، در صحنه تاثر ما تأثیر نیکوئی بخشید و این تأثیر بمن نشان داد که ذوق سلیم همیشه ثابت است و در هیچ قرنی با قرن دیگر فرق نمی‌کند. ذوق پاریس با ذوق آتن تطبیق کرد. تماشاگران من بدیدن چیزهائی که زمانی اشک از چشم

مردم دانشمند یونان قدیم سرازیر می کرد، دچار هیجان گشتند. «

یکی از نویسندگان کلاسیک می نویسد: «من فقط
اصل «عقل»

در آن مورد از نویسندگان قدیم تقلید می کنم

که موافق عقل باشد!» و باین ترتیب اصل تازه ای برای مکتب کلاسیک

مطرح می شود که عبارت از «عقل» *Raison* است. در میان کلاسیک ها این اصل

اهمیت زیادی دارد و از این لحاظ که عقاید متعددی در مورد آن ابراز می شود

قابل بحث است. «بوالو» در فصل اول کتاب *فن شعر* خود می گوید: «عقل

و منطق را دوست بدارید. پیوسته بزرگترین زینت و ارزش اثرتان را از آن

کسب کنید.»

بنا بر گفته فیلیپ وان تیگم *Ph. Van Tieghem* مورخ ادبی

فرانسوی، این اصل بطور ساختگی به ارسطو نسبت داده می شود و حال آنکه

بصورت بسیار صریح و مشخصی مخالف روش ارسطو است. عملاً در عالم هنر

«عقل» عبارت از آن چیزی است که مخالف تخیل و «الهام محض» باشد.

کلاسیکها در این باره بیشتر تابع فلسفه راسیونالیستی دکارت هستند که

در اثر خود بنام *گفتار در روش راه بردن عقل* ادعا می کند که عقل و

اراده باید بر احساسات و هیجانها مسلط باشد زیرا عقل بزرگترین مزیتی

است که انسان را از حیوان مشخص می سازد. و حال آنکه آئین ارسطو چیز

دیگری است و عبارت از لزوم رعایت عرف و عادت و بیرون رفتن از راه بسیار

محدود و باریکی است که ارسطو آنرا «*Juste milieu*» (حد وسط) می نامد

و معتقد است که هر کس قدم از این راه بیرون گذارد طبیعت او را بشدت

مجازات می کند. البته این نظریه ارسطو نیز مورد تقلید کلاسیکها بوده

ولی پیوسته تحت شعاع اصل مهم و اساسی «عقل» قرار داشته است.

در سال ۱۶۶۰ هنرمندان کلاسیک مجبور شدند که در میان روش

«ارسطو» و «اصل عقل» یکی را انتخاب کنند و بالاخره اصل «عقل» را بر روش ارسطو ترجیح دادند. البته باید در نظر گرفت که منظور از عقل، عقل انفرادی نیست که الهام شخصی را آزاد می گذارد، بلکه آن عقل کلی و جهانی است که در همه جا یکسان و لایتغیر است و در زمانهای مختلف و مکانهای گوناگون بصورت یکنواختی زیبایی را تشخیص میدهد.

اثری که «عقل» دارد اینست که تخیل انسانی را در مجرای صحیح می اندازد و آنرا محدود می سازد. باین ترتیب «عقل سلیم» و «قضاوت» بر هنر حاکم می شود.

اصل عقل، بر ادبیات کلاسیک مسلط است و همه اصول دیگر را رهبری می کند. باین ترتیب، هنر و ادبیات راهماهنك با پیشرفتی که تحت همین عنوان بوسیله دکارت در فلسفه حاصل شده است، پیش می برد.

بعقیده صاحب نظران کلاسیک، تنها تجسم زیبایی

برای تکمیل يك اثر هنری کافی نیست، بلکه اثر

هنری در عین حال باید آموزنده و دارای نتیجه

آموزنده و

خوشایند

اخلاقی باشد. اما باید دانست که کلاسیسیسم مکتب و عظم و خطابه خشك نیز

نیست، بلکه يك مکتب اخلاقی حد فاصل بین درس و تعلیم محض و بازی

و تفریح ساده است، و روشی که برای این آموزش ها اتخاذ می شود باید برای

مردم خوشایند باشد. فصاحت و بلاغت بوسوئه مخصوصاً در مرثیه هائی

که گفته است چنین منظوری را تأمین می کند. لوکرس Lucrece

می گوید: «داروی تلخ را به کودکان در جامی می دهند که اطراف آنرا شیرینی

مالیده باشند، زیرا کودک به شیرینی سرگرم می شود و دارو را می خورد» بطور

کلی همه هنرمندان کلاسیک معتقدند باینکه اثر هنری باید در زیر ظاهر

زیبای خود دارای يك جنبه اخلاقی باشد که جوهر اصلی آن اثر و دلیل ایجاد

آن شمرده شود.

وضوح و ایجاز اثر کامل اثری است که روشن و واضح باشد. وضوح و سادگی عبارت از این نیست که اثر فقط از طرح سطحی و ساده‌ای تشکیل یافته باشد، بلکه عبارت از اینست که جمله‌ها با دقت و ظرافت هنرمندانه‌ای تنظیم شود و از کلمات نامفهوم و زائد تصفیه گردد. زبان کلاسیک وسیع نیست و کلمات محدودی دارد. می‌گویند که «راسین» در آثار خودش بیشتر از هشتصد کلمه بکار نبرده است. هنرمند کلاسیک در استعمال اصطلاحات بسیار سختگیر و مقید است و کلمات متعدد و غیر مصطلح بکار نمی‌برد.

همچنین قاعده مهم سبک، در مکتب کلاسیک، اینست که مطالب بیشتری با حداقل کلمات ممکن بیان شود. نمایشنامه‌ای که دوهزار بیت داشته باشد و اندرزی که به سه سطر برسد طولانی شمرده می‌شود. آثار هر نویسنده باید در یک یا دو جلد جا بگیرد. فقط باید برای بیان مطلبی نوشت همانطور که **ولتر** می‌گوید: هیچ چیز بیفایده‌ای را نباید گفت. «حقیقت‌نمائی» در میان اصول مکتب کلاسیک بر

حقیقت‌نمائی

Vraisemblance

هر اصلی مقدم است. ارسطو در فصل نهم «فن شعر» عبارتی را به بیان این مطلب اختصاص داده و نویسندگان قرون بعد، همه تعریف‌هایی را که در این باره آورده‌اند از آن عبارت اقتباس کرده‌اند و گفته‌های آنان در حقیقت تعبیر و تفسیر آن عبارت است. عبارت ارسطو چنین است:

«شکی نیست که اثر شاعر از آن چیزی که اتفاق افتاده است بحث نمی‌کند، بلکه از آن چیزی سخن می‌گوید که وقوع آن بر حسب ضرورت

یا «حقیقت نمائی» امکان دارد. یعنی فرق شاعر و مورخ این نیست که اولی گفته‌اش منظوم باشد و دومی منشور، بلکه فرق اصلیشان این است که مورخ از آنچه اتفاق افتاده است بحث می‌کند و شاعر از آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد... شعر پیوسته از کلیات بحث می‌کند و تاریخ از جزئیات. «کلی» آن چیزی است که هر کسی، مطابق مشخصات روحی خود و بر حسب ضروریات یا حقیقت نمائی می‌تواند آنرا بگوید یا انجام بدهد. شعر بر روی این زمینه اسامی خاص می‌نهد. و «جزئی» آنست که مثلاً «آلکیبیاد» انجام داده است، یا نسبت با و اعمال کرده‌اند.

این نظریه «حقیقت نمائی» که آنرا از «حقیقی» و «ممکن» جدا کرده‌اند، بعدها بوسیله محققان ایتالیائی تفسیر و تشریح شده و محققان فرانسوی این اصل را از آنان فرا گرفته‌اند. چنانکه بعداً «شاپلن» نویسنده کلاسیک، «کورنی» را به این عنوان که موضوع نمایشنامه «لوسید» LeCid او، در عین «ممکن» و «حقیقی» بودن، حقیقت نمائست، عیب می‌کند. «دوبریاک» در سال ۱۶۵۷ درباره رعایت این اصل در تئاتر چنین نوشت:

«**حقیقت** نمی‌تواند موضوع نمایش باشد، زیرا چه بسیار چیزهای حقیقی که نباید بمعرض تماشا گذاشته شود... ممکن نیز نباید موضوع تئاتر قرار گیرد زیرا خیلی چیزها اجرایش امکان دارد اما نمایش دادن آنها مضحك خواهد بود... پس در این میان فقط چیزهای «حقیقت نما» است که می‌توان شعر نمایش را در زمینه آنها ساخت.

همانطور که گفته شد اثر هنر مند باید آموزنده باشد. برای راهنمایی مردم به سوی شرافت و مزایای اخلاقی، فقط بیان مسائل «حقیقت نما» است که می‌تواند مورد استفاده شاعر قرار گیرد نه ذکر وقایع حقیقی.

در هنر، حقیقت نما آن چیزی است که عقاید عمومی درباره آن متفق است. از اینرو نویسنده کلاسیک باید وقتی هم که شخص معینی را به عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که برای اشخاص هم تیپ و جنبه کلی دارد والا انتخاب خوی استثنائی او، مثلاً «خشم آشیل» بعنوان مایه اصلی حوادث اثر، بهیچوجه شایسته نیست.

بعقیده نویسندگان کلاسیک، آن چیزی زیباست

نزاکت ادبی

Bienséances

که با طبیعت خودش و با طبیعت مآتوافق داشته باشد. رعایت چنین توافقی را در مکتب کلاسیک «نزاکت» مینامند. «نزاکت ادبی» یکی از شرائط اساسی ایجاد آثار کلاسیک است. این کلمه دارای معنی بسیار وسیعی است و در مسائل ادبی تقریباً بیان کننده آن چیزی است که «هماهنگی» Harmonie نامیده می شود. زیرا برای رعایت این اصل باید اولاً هماهنگی بین قسمت های مختلف اثر هنری و ثانیاً هماهنگی آن اثر با روحیه مردمی که آنرا تماشا می کنند حفظ شود. این اصل را نیز «ارسطو» و «هوراس» مورد بحث قرار داده اند. برای رعایت نزاکت ادبی باید شایستگی اثر از لحاظ اخلاقی حفظ شود، حوادث از جنبه اخلاقی و رفتار قهرمانان اثر با عرف و عادت عمومی توافق داشته باشد و رفتار هر شخص با روحیه او و یا وضع و موقعیت او تطبیق کند، همچنین روحیه و مشخصات قهرمان در سراسر اثر ثابت بماند و تغییر نکند.

مخصوصاً در مورد آن قسمت از حقایق تاریخی که برای مردم غیر عادی و تکان دهنده است، باید برای رعایت این «نزاکت» همانطور که در فصل «حقیقت نمائی» تذکر داده شد، حقیقت را فدای حقیقت نما ساخت

ونكات زننده و غير عادى را عيناً وارد اثر نكرد. هر چند كه ايجاد چنين
توافقى بين واقعيات گذشته و روحيهٔ معاصران كار مشكلى است ولى همهٔ
پيشوايان كلاسيك باصرار آنرا تذکره داده و گفته اند كه بايد از بيان هر
حادثهٔ خلاف اخلاق و هر منظرهٔ فجيع و ناراحت كننده خوددارى كرد.
اين اصل در تمام اصول ديگر مكتب كلاسيك دخالت دارد و در
صورت عدم رعايت آن، همهٔ اصول ديگر ارزش كلاسيك خود را از دست
خواهند داد.

قانون سه وحدت

منظور از «قانون سه وحدت» وحدت موضوع و وحدت زمان و وحدت
مكان است كه از اصول مهم مكتب كلاسيك شمرده مى شود و از ادبيات يونان
و آثار ارسطو به ارث مانده است. نويسندگان كلاسيك به پيروي از پيشوايان
يونانى خود عقيده داشتند كه در هر اثر ادبى بايد اين وحدت ها مراعات شود و
اثرى كه فاقد اين سه وحدت باشد نمى تواند مورد قبول هنرمندان كلاسيك
واقع شود. در اينجا هر يك از اين سه وحدت را جداگانه مورد بحث
قرار مى دهيم :

وحدت موضوع عبارت از اينست كه حوادث فرعى و
اضافى داخل حادثهٔ اصلى نشود و حادثهٔ نمايشنامه
از شاخ و برگ هاى خارجى و وقايع زائد برى باشد.
«وحدت موضوع» را ارسطو در «فن شعر» خود بيان كرده است. نخست مى
گويد كه وحدت موضوع بهيچ وجه فقط با انتخاب يكتا بعنوان قهرمان

وحدت موضوع

Unité d'action

داستان حاصل نمی‌شود زیرا درزندگی یکنفر ممکن است چندین حادثه گوناگون اتفاق بیفتد. سپس از گفته خود چنین نتیجه می‌گیرد .

«افسانه (Fable) ... فقط باید يك حادثه (موضوع) کامل را بیان کند. همه قسمت‌های این موضوع چنان باید کنارهم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچکترین قسمتی از آن را نتوان تغییر داد یا حذف کرد. زیرا آن مضمونی که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد، جزو آن مطلب نیست .»

این اصل در ثلث اول قرن هفدهم مایه کشمکش‌های فراوان شدولی رفته رفته نویسندگان کلاسیک بر این اصل تکیه کردند و شرح و تأویل‌هایی بر آن نوشتند و بعنوان اصل مسلمی قبول کردند که هر اثری باید فقط يك حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند، حادثه‌ای که قسمت‌های مختلف آن کاملاً بهم مربوط باشد .

در سال ۱۶۶۰ «کورنی» نظر شخصی خود را به این اصل اضافه کرد و گفت که وحدت عمل در کمدی عبارت از وحدت «مانع» (Obstacle) و در اثر تراژدی عبارت از وحدت «تهدیه» (Péril) است. و به این ترتیب درباره تمام انواع آثار ادبی دیگر نیز تعمیم خواهد یافت .

وحدت زمان نیز از ارسطو بیادگار مانده است. ارسطو

وحدت زمان

Unité de Temps

میگوید: «تراژدی میکوشد که تا حد امکان خود

را در يك شبانه روز محصور کند و یا حداقل از این

حدود تجاوز ننماید.» نمایشنامه مطلوب آنست که مدت وقوع حادثه آن

تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است. زیرا اجا

دادن حادثه سالها و قرن‌ها در يك نمایشنامه سه چهار ساعتی طبیعی نیست

و دراز «حقیقت نمایی» است و عدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث

تراژدی را از صورت عادی خارج می‌سازد.

در باره «وحدت مکان»، ارسطو چیزی نگفته

است، بلکه وحدت مکان را در سال ۱۴۵۵

وحدت مکان

Unité de Lieu

«ماگی» Maggi منتقد ایتالیائی مطرح کرده است.

منتقد مزبور این اصل را از اصل «وحدت زمان» نتیجه‌گیری کرده و گفته است که اگر مدت نمایش کوتاه باشد ولی مکان‌هایی که حوادث در آن اتفاق می‌افتد متعدد و دور از هم باشند تراژدی جنبه طبیعی خود را از دست می‌دهد. از این رو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد. تراژدی وقتی مؤثر می‌افتد که جمع وجود باشد و اگر حادثه آن بین زمان‌های مختلف و مکان‌های متعدد تقسیم شود، عاقلانه شمرده نمی‌شود.

وحدت مکان نخست چندان اجباری شمرده نمی‌شد و می‌گفتند: مکان واحدی که برای يك نمایشنامه در نظر گرفته می‌شود، ممکن است عبارت از يك جزیره، يك شهر و یا يك ایالت باشد و یا بقول کورنی «نقاطی که در ظرف ۲۴ ساعت بتوان بین آنها رفت و آمد کرد». ولی در سال ۱۶۳۵ «شاپلن» آنرا کاملاً جدی و اجباری اعلام کرد و گفت که در سراسر نمایش هیچ‌گونه تغییر در کوری جایز نیست.

بالاخره پس از سال ۱۶۶۰ پیروزی هر سه وحدت در عالم فکر و ادب

قطعی شد.

«هوراس»، در آغاز «فن شعر» خود، وحدت

چهارمین وحدت

چهارمی نیز باین سه وحدت اضافه کرده است که

عبارت از وحدت «لحن» (Ton) است. ولی اگر این وحدت مراعات گردد،

یعنی در سراسر اثر فقط يك لحن بکار برده شود، آثار مختلطی از قبیل «حماسی

و کمدی» (Héroï - comique) یا «تراژدی و کمدی» (Tragi - comique) از شمار آثار کلاسیک خارج می‌شود.

انواع آثار ادبی

در مکتب کلاسیک انواع آثار ادبی مانند طبقات اجتماع، با سلسله مراتب طبقه‌بندی شده‌است. اکنون ما شرح این «انواع ادبی» (Genres littéraires) را بطور خلاصه نقل می‌کنیم:

پیروزی بی نظیر «ایلیاد» Iliade و «انئید» Enéide

حماسه

باعث شد که در میان انواع آثار ادبی، «حماسه»

ورمان

(Epopée) در درجه اول قرار گیرد و هر یک از

شاعران قرن کلاسیک بنوبه خود کوشیدند که یک اثر حماسی نظیر این آثار کهن بوجود آورند.

از مشخصات این نوع اثر ادبی عظمت و جلال جنگجویان و آن و برجستگی موضوع و قهرمانان آن است. عشق را نیز به شرطی که برجسته و بزرگ باشد می‌توان در خلال حوادث آن جا داد. قهرمانان حماسه باید از هر لحاظ کامل باشند، بطوریکه حتی خطاهای آنها نیز خالی از جنبه قهرمانی نباشد.

وقتی که داستان بجای شعر بصورت نثر بیان شود، نوع دیگری از آثار ادبی را تشکیل می‌دهد که آنرا «رمان» می‌نامند. در رمان نیز همان قواعد تنظیم حماسه بکار برده می‌شود، با این تفاوت که در حماسه جای مهم را جنگ اشغال کرده است ولی در رمان این مقام به عشق اختصاص داده شده‌است. در رمان اهمیت بیشتری به حقیقت نمائی اثر داده می‌شود.

ضمناً این نکته را نیز باید در نظر داشت که رمان باید دارای نتیجه مفید اخلاقی باشد.

نکته قابل تذکر اینست که نویسندگان کلاسیک بفکر رمان نویسی نیفتادند و از این نویسندگان یگانه کسی که رمانی نوشت و توانست محبوبیتی کسب کند، مادام دولافایت بود که شاهکار خود را بنام **شاهدخت کلو** *Princesse de Clèves* بارعایت اصول کلاسیک بوجود آورد.

در مورد تعریف تراژدی نیز باید بسراغ ارسطو رفت
تراژدی و کمدی
 زیرا محققان و شاعران در این باره از او پیروی کرده‌اند. ارسطو در «فن شعر» خود «تراژدی» را

اینطور تعریف می‌کند:

«تراژدی عبارت است از تقلید یک حادثه جدی و کامل و دارای وسعت معین، با بیانی زیبا که زیبائی آن در تمام قسمتها بیک اندازه باشد، و دارای شکل نمایش باشد نه داستان و حکایت، و با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم را پاک و منزه سازد.»

این تعریف پس از ارسطو مورد تعبیر و تفسیر فراوان قرار گرفته است. «کورنی» معتقد است که فقط جدی بودن حادثه و شخصیت و ارزش قهرمانان اثر برای تشخیص تراژدی از کمدی کافیست.

در باره حادثه تراژدی همه صاحب نظران متفق الرأی اند و عقیده دارند که باید از تاریخ یا افسانه‌ها استخراج شده باشد، و تقریباً همه شاعران کلاسیک بجز عده بسیار کمی این نظر را پذیرفته‌اند. این حادثه باید از تاریخ روم یا افسانه‌های یونان استخراج شود. حوادث تازه بهیچوجه مورد قبول نمی‌تواند باشد.

قهرمان تراژدی

ارسطو می گوید که قهرمان تراژدی نباید جنایتکار باشد. ضمناً بسیار پرهیزگار و صحیح العمل نیز نباید باشد. باید «از خوشبختی به تیره روزی افتاده باشد، اما نه بر اثر جنایت بلکه در نتیجه يك اشتباه» باید ایجاد ترس و ترحم کند. در این مورد نیز همه سخن سنجان از ارسطو تقلید کرده اند ولی در این میان «کورنی» نظر شخصی خود را چنین ابراز داشته: «قهرمان تراژدی می تواند بیگناهی باشد که در بدبختی افتاده و یا شخص ضروری که دچار تیره روزی شده است.» بنا به عقیده ارسطو - که دیگران نیز از آن پیروی کرده اند - قهرمان تراژدی باید با اشخاصی که قطب مقابل او را در تراژدی تشکیل می دهند، رابطه خانوادگی و یا حسی داشته باشد.

صاحب نظران برای تراژدی اندازه هائی هم تعیین کرده اند که چنین است: مدت نمایش باید در حدود سه ساعت و تعداد ابیات تراژدی هزار و پانصدالی هزار و هشتصد و تعداد پرده های آن پنج باشد.

کمدی

تئوری کمدی بسیار کوتاه است. ارسطو درباره آن تقریباً هیچ چیز نگفته است ولی مفسران قواعد کلاسیک کمدی را چنین تعریف کرده اند: «کمدی عبارت از يك اثر نمایشی جالب است که اشخاص آنرا شخصیت های پائین تری تشکیل دهند و حوادث آن از زندگی روزمره گرفته شده باشد. در کمدی اصل «حقیقت نمائی» باید بیشتر از جاهای دیگر مراعات گردد، پایان خوشی داشته باشد و دارای حادثه ابتکاری باشد.»

در مورد مسائل دیگر اصول تراژدی درباره کمدی نیز صادق است.

شعر چوپانی Bucolique داستان چوپان

انواع دیگر : هائی است که نغمه طبیعت و عشقهای خود را می-
 اشعار چوپانی، غنائی، سرایند. ارزش این اشعار بسته به سهولت و روانی آنها
 هجائی و غیره ... و طبیعی بودنشان است. شعر چوپانی باید از
 هر چیز خشنی که نزاکت آنها را بهم زند دور باشد، اما درعین حال باید
 جنبه ابتدائی و روستائی خود را از دست ندهد.

اشعار غنائی (Lyrique) انواع مختلف دارد و برجسته ترین نوع آن
 قصیده (Ode) است که شامل ستایش خدایان و وصف فتوحات بزرگ و
 بیان عشق است. این نوع اشعار باید دارای بیان و موضوع جالب و
 برجسته ای باشد.

انواع کوچک دیگر از قبیل شعر هجائی (Epigramme, Ballade)
 و (Satire) دارای قانون و اصول مشخصی نیستند و شکل آنها بیشتر بسته
 به ذوق گویندگان آنهاست.

ادبیات قرن کلاسیک در کشورهای دیگر

چنانکه سابقاً نیز اشاره شد، فرانسویان همه اصولی
 در ایتالیا را که بنای مکتب کلاسیک را بر روی آنها نهاده اند
 مدیون ایتالیائیها هستند. یعنی می توان گفت که ایتالیائیها در فرا گرفتن و
 بکار بستن این اصول، قریب صد سال بر فرانسویان مقدم بوده اند. تقریباً
 یگانه منبع مورد تقلید آنها رساله «فن شعر» ارسطو بود که در سال ۱۴۹۸
 بزبان لاتین ترجمه شد و از آن پس ترجمه و انتشار سایر آثار ارسطو و کتب
 قدیم دیگر تا اواخر قرن شانزدهم ادامه پیدا کرد. ولی با اینکه عده ای از

نویسندگان به سبک کلاسیک کتاب‌ها نوشتند باید گفت که ادبیات کلاسیک درخشان و حائز اهمیتی در این کشور بوجود نیامد. اصلاً باید به این نکته توجه داشت که نه تنها در ایتالیا، بلکه در هیچیک از کشورهای اروپا دوره کلاسیک مانند فرانسه درخشان و حائز اهمیت نبوده و به تأسیس مکتب و ایجاد آثار مهم کلاسیک منجر نشده است.

در اواخر قرن شانزدهم، دولت اسپانیا که بیشتر دارای تمدن قرون وسطائی بود، سراسر شبه جزیره ایتالیا را تحت اشغال خود درآورد و تصمیم گرفت که باشد از مذهب کاتولیک دفاع کند و این سیاست دینی را در ایتالیا که بر اثر نفوذ اومانیزم اعتقاداتش سست شده بود به مورد اجرا گذاشت. قدرت محاکم «تفتیش عقاید» را که یادگار قرن سیزدهم بود زیاده‌تر نمود. این جریان که هدفش روزافزون ساختن قدرت پاپ بود بنام **ضد رفورم Contrariforma** نامیده می‌شود.

این وضع در قرن هفدهم نیز که قرن تأسیس مکتب کلاسیک در فرانسه بود ادامه پیدا کرد. زیرا هنوز ایتالیا در زیر یوغ خارجی بود و فرمانروایان اسپانیائی و اشراف رشوه‌گیر، خون مردم را می‌مکیدند و شاعران و ادیبان نیز بدون توجه به زیبائی اثر یا هدف معنوی کار هنری، برای اینکه زندگی راحت و بی‌دردسری داشته باشند، به تملق‌گوئی می‌پرداختند. در عین حال که از طرفی برفقر و مسکنت اکثریت مردم افزوده میشد، آن عده که از همه مزایای زندگی برخوردار بودند، بزرگترین آرزویشان راحتی خیال و خوشگذرانی بود و شاعران و نویسندگان آثار خود را نه به منظور هنری بلکه برای کسب پول و برای تفریح آن عده به وجود می‌آوردند.

به این ترتیب در قرن هفدهم که ادبیات فرانسه چنان آثار درخشانی

به عالم ادب عرضه داشت، ادبیات ایتالیا بیش از هر قرن دیگری مورد توجه و دچاریت بود.

کلاسیسیسم تأثیر اصلی خود را در قرن هیجدهم در ایتالیا بخشید. در عرصهٔ تئاتر، **گلدونی** (Goldoni (1707-1793 نویسندهٔ کمدی و **آلفیری** (Alfieri (1749-1803 گوینده تراژدی، تعدادی آثار برجستهٔ کلاسیک بوجود آوردند.

ادبیات آلمان که در قرن شانزدهم تحت تأثیر تحول **در آلمان** بزرگی بود، از رنسانس به هیچ صورت نصیبی نبرد، ولی در اواخر قرن هفدهم توانست با ادبیات کلاسیک هماهنگ شود. در این دوره، ادبیات آلمان دورهٔ تقلید بسیارضعیفی را گذراند. از شاعران آلمانی این قرن بیشتر از هر کس نام **اوپیتز** (Opitz (1639 - 1694 جلب نظر می کند که او نیز بیش از آنکه شاعر باشد متفکر بزرگی است که در راه اصلاح زبان آلمانی کوشیده است.

«اوپیتز» در عین حال مؤسس یک مکتب ادبی بنام «سیلزین» Silesiens است. ادبا و بخصوص شاعرانی که تابع این مکتب هستند بیشتر از احساسات و خیال، بر **فکر** اتکال دارند. چون «اوپیتز» در تأسیس این مکتب تأثیر بسیار مهمی دارد، این مکتب را در عین حال «مکتب اوپیتز» نیز می نامند.

دورهٔ درخشان ادبیات آلمان از قرن هیجدهم شروع می شود و بزرگترین نمایندهٔ ادبیات آن دوره **لسینگ** (Lessing (1729-1781 نویسنده و نقاد تئاتر است.

جریان کلاسیک که در قرن هفدهم شروع شد در **در انگلستان** انگلستان دیری نپائید. بزرگترین نمایندگان

این جریان ، در شعر میلتن (Milton 1608- 1674) و در تئاتر درایدن (Dryden 1631 - 1700) و بیکن (Bacon 1561-1626) بودند .

وقتیکه ادبیات قرن هفدهم انگلستان را از نزدیک مورد مطالعه قرار می دهیم مشخصات ذیل جلب نظر ما را می کند: نوابغ این قرن در عرصه ادبیات و فکر- بخصوص درام نویسی- تحت تأثیر نهضت رنسانس هستند و ادبیات کلاسیک نیز کم و بیش در آنها مؤثر است، اما این نوابغ اغلب شکل آثار کلاسیک را بهم زده و نخواسته اند تابع اصول و قواعد کلاسیک باشند. یعنی آثار آنها دارای شکل مخصوص بخودشان و تابع نظم و انضباط داخلی است. تبعیت از همین وضع بی قاعده و بی حساب باعث شده است که در میان استعداد های درجه دوم، بجای ادبیات کلاسیک ، رومانسیسم بی قاعده و بی بندوباری بوجود بیاید. زیرا این نویسندگان نه قواعد و وحدت های کلاسیک را رعایت کرده اند و نه مانند شکسپیر آثارشان شکل و قواعد مخصوص بخود داشته است .

نمونه‌هایی از آثار کلاسیک

۱

تراژدی

آندروماک Andromaque

(نمایشنامه در پنج پرده)

اثر راسین Racine

خلاصه نمایشنامه

«آندروماک» زن «هکتور» از قهرمانان «تروا» است. پس از شکست «تروا» و کشته شدن شوهرش با اتفاق پسرش «آستیاناکس» Astyanax بدست «پیروس» Pyrrhus پادشاه «اپیر» Epire و پسر «آشیل» Achille اسیر شده است. در شهر مردم قیام کرده‌اند و می‌خواهند هر چه زودتر «آستیاناکس» کشته شود. «پیروس» حاضر است از کشتن «آستیاناکس» چشم‌پوشد بشرطی که «آندروماک» همسری او را بپذیرد.

زن جوان این پیشنهاد «پیروس» را قبول نمی‌کند زیرا پادشاه اپیر شوهر محبوب او را بدست خود کشته است چون چاره‌ای نمی‌بیند تصمیم می‌گیرد به عقد پیروس درآید ولی پس از پایان مراسم وارد معبد شود و در آنجا خودکشی کند. «پیروس» در آئینای اغتشاشی کشته می‌شود «واورست» که در نمایشنامه بعنوان قاصد نقش مهمی دارد دیوانه می‌شود. سراسر حادثه نمایشنامه در یکی از تالارهای قصر «پیروس» اتفاق می‌افتد.

صحنه‌ای از نمایشنامه

صحنه اول از پرده چهارم

سفیر

آه، هیچ شك ندارم، بانو، که شوهرتان
 «هکتور» این معجزه را در روح شما ظاهر ساخته :
 می‌خواهد بدست این پسر بلند اختری که برای شما نگهداشته است
 «تروا» بتواند از نو سر بلند کند .
 «پیروس» نجات او را بشما وعده داده است. لحظه‌ای پیش شنیدید،
 بانو، تنها يك کلمه بگوئید تا پسرتان را بشما باز دهد .
 عشق و هیجان او را باور کنید: پدر و حکومت و یاران خود
 همه را بیای شما می‌ریزد .
 شما را بر خود و بر همه ملت فرمانروا می‌سازد .
 آیا این مرد همان فاتح منفور است ؟
 از هم اکنون در برابر یونانیان بادل آکنده از خشمی شاهانه
 باندازد شما در فکر حفظ جان پسرتان است:
 ملاحظه خشم آنان را می‌کند و سربازان خود را برای حفاظت او
 گماشته است
 خود را بخطر می‌اندازد تا او را با خطر رو برو نسازد .
 ولی همه چیز در معبد آماده است و شما وعده داده‌اید

آندروماک

آری، آنجا خواهم رفت. اما بیا نخست بدیدن پسرم برویم

سفیر

بانو، چه عجله‌ای دارید؟ کافی است که دیدار او را
 ازین پس بر چشمان شما منع نکنند .
 بزودی خواهید توانست مهرتان را نثار او کنید
 و بوسه‌ها تان حد و حصری نخواهد داشت .
 چه شادی بخش است تربیت فرزندی که بتوان رشد او را دید،
 نه دیگر مانند برده‌ای که برای خداوند گارش تربیت می‌شود

بل همچون پادشاهی که از تبار او شاهان دیگر زاده می شوند .

آندروماک

سفیز، برویم تا اورا برای آخرین بار ببینم

سفیز

مقصودتان چیست؟ آه خداوندا!

آندروماک

اوه، سفیز عزیز من
 قلب من با تو ریا نمی کند .
 وقاداری تورا در روزهای نکبت بچشم دیدم
 اما انتظار داشتم که تو هم مرا بهتر بشناسی .
 چه میگوئی؟ گمان می کنی که « آندروماک » بی وفا
 بتواند به شوهری که در قلبش زنده است خیانت کند
 و موجب رنج آن همه مردگان شود
 و برای راحت خود راحت آنان را برهم زند ؟
 آیا همینست عشقی که بنخاک او وعده دادم؟
 اما چون پسرش در خطر مرگ بود می بایست از او دفاع کرد :
 « پیروس » بشرط ازدواج با من دفاع او را بعهده می گیرد .
 همین کافیت : و من خیالم از جانب او راحت است
 می دانم که پیروس چگونه کسی است . سختگیر اما راست گواست .
 سفیز، او حتی بیشتر از آنچه وعده داده است عمل خواهد کرد .
 از جانب خشم یونانیان هم خیالم راحت است :
 کینه آنان پدری به پسر هکتور خواهد داد
 اکنون که باید خود را فدا کنم
 می روم که بازمانده زند گیم را بدست پیروس بسپارم .
 می روم تا با قولی که در معبد ازومی گیرم
 با رشته های ابدی او را به پسر م وابسته سازم .
 اما دست من که تنها برای من شوم است
 بیدرنگ رشته عمر ناپایدار را کوتاه خواهد کرد .
 ناموسم را نجات خواهد داد و وظیفه ای را که نسبت به

پیروس و پسر و شوهر و خودم دارم ایفا خواهد کرد .
 این تدبیر ساده عشق من است .
 و فرمانی است که خود شوهرم بمن داده است .
 تك و تنها بدیدار شوهر و نیاکانم خواهم رفت .
 سفیز، برتو است که چشمان مرا ببندی .

سفیز

آه ! گمان مدارید که پس از شما زنده بمانم ...

آندروماک

نه، نه، سفیز، از تومی خواهم که پس از من زنده باشی،
 پرستاری از یگانه گنجینه ام را بتو وا می گذارم.
 اگر تا کنون برای من زنده بودی، از این پس برای پسر هکتور زنده باش
 ای تنها امانت دار امیداهالی «تروا»
 بیاد آر که وجود تو برای چه بسیار شاهان آینده که ضروریست.
 در کنار پیروس مواظب باش و وعده او را بیادش آر
 و اگر لازم بود از من هم برایش سخن بگو :
 ارزش ازدواجی را که بگردن نهادم باویادآوری کن
 و بگو که پیش از مرگم باو وابسته شدم
 و کینه اش باید زدوده شود .
 بگو که چون پسرم را بدستش سپرده ام، در دل باو قدر می نهاده ام .
 پسرم را با قهرمانان تاریخمان آشنا کن
 تا آنجا که بتوانی او را براه آنان ببر
 بگو که آنان با چه فتوحاتی بلند آوازه شدند.
 آنچه کرده اند بگو و نه آنگونه که بوده اند .
 هر روز از فضائل پدرش سخن بگو
 و گاهی نیز از مادرش یاد آر .
 ولی نباید که دیگر بفکر گرفتن انتقام ما باشد :
 زیرا او را به استادی سپرده ایم که باید احترامش را نگهدارد .
 باید صمیمانه خاطره نیاکانش را حفظ کند .
 او از خون هکتور است ولی تنها بازمانده اوست،
 و برای همین بازمانده بود که من یکروزه
 خون و کین و مهرم را فدا کردم .

کمدی

خسیس L'Avare

اثر مولیر Molière

خلاصه داستان نمایشنامه

« هارپاگون » که نوکیسه خسیس و رباخواری است ، به دختر جوانی که ندیده است و نمی‌شناسد و « ماریان » نام دارد دل می‌بازد . درعین حال می‌خواهد که دختر خودش « الیز » را بدون جهیز به ازدواج اصیلزاده پیر و ثروتمندی در آورد . اما پسرش « کلثانت » که « ماریان » را دوست می‌دارد ، با « والر » برادر « ماریان » که عاشق « الیز » است و بهمین سبب پیشکار « هارپاگون » شده است همدست می‌شود . « لافلیش » نوکر « کلثانت » جعبه‌ای را که هارپاگون ده هزار سکه در آن مخفی کرده است می‌دزدد . این پول را بشرطی به « هارپاگون » پس می‌دهد که از ازدواج با « ماریان » منصرف شود . در پایان نمایشنامه « ماریان » با « کلثانت » و « الیز » با « والر » ازدواج می‌کنند .

این نمایشنامه در حول خست فوق‌العاده « هارپاگون » دور می‌زند . در این نمایشنامه نیز مانند هراثركلاسیك دیگری از صفات مشخص و اساسی بشری یعنی خست هارپاگون عادات و رفتار همه بازیکنان دیگر را تحت شعاع قرار می‌دهد :

در بحث « رئالیسم » نمونه‌ای از کتاب « اوژنی گرانده » « اثر بالزاک » ذکر خواهد شد و در آنجا هم با خسیسی نظیر « هارپاگون » یعنی « گرانده » روبرو خواهیم شد اما در « اوژنی گرانده » که اثری رئالیستی است درعین حال با قیپ‌های جالبی روبرو می‌شویم که متعلق به زمان و مکان معینی هستند و مشخصات هر يك به تنهایی قابل مطالعه است . خست گرانده نیز بصورت « کمال خست » و بصورت مطلق مجسم نشده

است، بلکه تحت تأثیر محیط و حوادثی که در اطرافش اتفاق می افتد، تغییراتی در آن حاصل می شود.

در اینجا از کمدی «خسپس» صحنه‌ای را که در آن هارپاگون به «لافش» نوکر پسرش ظنن شده است و می خواهد او را از خانه بیرون کند نقل می کنیم.

صحنه سوم از پرده اول

هارپاگون - زود از اینجا برو و حرف زیادی نزن. زود تر شرت را از خانه من بکن، متقلب دزد، اعدامی!

لافش - من آدمی بدجنس تر از این پیر مرد لعنتی ندیده‌ام. حتماً شیطان زیر پوستش رفته است.

هارپاگون - زیر لب غرغر می کنی؟

لافش - چرا مرا بیرون می کنید؟

هارپاگون - دزد طرار، حالا از من دلیل می پرسی؟ تا نکشمت برو بیرون.

لافش - مگر من چه کرده‌ام؟

هارپاگون - همینست که گفتم، برو بیرون.

لافش - پسر شما که از باب منست بمن دستور داده است که منتظرش باشم.

هارپاگون - برو در کوچه منتظرش باش. دیگر در خانه من مثل سیخ راست نیست که همه چیز را تماشا کنی و از همه چیز سوء استفاده کنی. من هیچ مایل نیستم رو برویم جاسوس و خائنی را ببینم که چشمهای منحوسش مواظب همه کارهای منست و دار و ندار مرا می بلعد و همه جا را می پاید که چیزی گیر بیاورد و بدزدد.

لافش - مگر ممکن است چیزی از شما دزدید؟ شما که همه جا را مهر و موم می کنید و روز و شب کشیک می دهید، مگر مجال دزدی برای کسی می گذارید؟

هارپاگون - من هر چیز را که دلم بخواهد قایم می کنم و هر قدر که بخواهم کشیک می دهم. این جاسوسها همه اعمال مرا تحت نظر می گیرند. مبادا از محل پولهای من هم بوئی برده باشند. نکند تو بروی و در همه جا هو بیندازی که من در خانه پول دارم و مخفی کرده‌ام.

لافلش - شما پول دارید و مخفی کرده‌اید؟

هارپاگون - نه، بی شعور. منظورم این نبود (پیش خود) اختیار از دستم دررفته است، عصبانی شده‌ام. مبادا از روی بدجنسی چوبیندازی که من پول دارم.

لافلش - حالا که داشتن و نداشتن شما تغییری دروضع ما نمیدهد، داشتن آن چه اهمیتی برای ما دارد؟

هارپاگون - زبان درازی میکنی؟ چنان بز نم توی گوشت که زبانت ببرد! (دستش را بلند میکند که به اوسیلی بزند) گفتم گورت را گم کن.

لافلش - خیلی خوب! میروم!

هارپاگون - صبر کن ببینم چیزی از اموال من نبرده باشی.

لافلش - چه چیزتان را ممکن است ببرم؟

هارپاگون - بیا اینجا ببینم. دستهایت را بمن نشان بده.

لافلش - بفرمائید.

هارپاگون - بقیه دستهایت را.

لافلش - بقیه دستهایم را؟

هارپاگون - آره.

لافلش - بفرمائید!

هارپاگون - این تو چیزی مخفی نکرده‌ای؟

لافلش - خودتان نگاه کنید.

هارپاگون - (پایین شلوار او دست میزند) این شلوار گشادمی تواند

همه چیز دزدیده شده را مخفی کند. دلم می‌خواست یکی را بدار بزنند.

لافلش - آه! این طور آدم‌ها واقعاً مستحق آن چیزی هستند که از آن

وحشت دارند. چقدر دلم می‌خواهد چیزی از او بذر دم.

هارپاگون - هان؟

لافلش - بله؟

هارپاگون - چی را می‌خواهی بدزدی؟

لافلش - گفتم که شما خوب همه‌جا را می‌گردید تا ببینید من چیزی

ندزدیده باشم؟

هارپاگون - البته همین کار را می‌کنم (و جیبهای لافلش را می‌گردد)

لافلش - مرده شوی هرچه خست و خسیس است ببرد.

- هارپاگون - هان؟ چی گفتی؟
 لافلش - چی گفتم؟
 هارپاگون - مقصودت کیست؟
 لافلش - شما چرا ناراحت می شوید؟
 هارپاگون - باید دهم ناراحت بشوم.
 لافلش - خیال می کنید که من حرف شمارا می زنم؟
 هارپاگون - هرچه دلم بخواهد خیال می کنم. اما می خواهم بدانم
 تو وقتی این حرف را زدی چه کسی را در نظر داشتی؟
 لافلش - من ... من با سبیلهایم حرف می زدم.
 هارپاگون - من هم سبیلهايت را دود میدهم.
 لافلش - شما چرا به ریش گرفتید؟ اجازه نمی دهید که من به خسیس ها
 بد بگویم؟
 هارپاگون - نه، ولی اجازه نمی دهم که چرند بگوئی و فحاشی بکنی.
 خفه شو.
 لافلش - من اسم کسی را نبردم.
 هارپاگون - اگر حرف بزنی خرد و خمیرت می کنم.
 لافلش - يك سوزن بخود بزنی يك جوالدوز بدیگران.
 هارپاگون - خفه میشی یانه؟
 لافلش - آره، ناچار!
 هارپاگون - ها، ها، ها...
 لافلش - (یکی از جیبهایش را باو نشان میدهد) بفرمائید اینهم يك
 جیب دیگر. خیالتان راحت شد؟
 هارپاگون - یا الله، پیش ازاینکه همه جایته را بگردم خودت آنرا
 پس بده.
 لافلش - چی را؟
 هارپاگون - همان چیزی را که برداشته ای.
 لافلش - من چیزی برنداشته ام.
 هارپاگون - حتماً؟
 لافلش - حتماً.
 هارپاگون - پس هری! گورت را گم کن.

هنر در خدمت اخلاق

منش‌ها *Les Caractères*

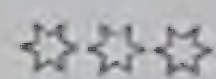
اثر لایرویر *La Bruyère*

از فصل *Des Ouvrages de l'esprit*

باید بکوشیم که درست فکر کنیم و درست سخن گوئیم . اصراری نداشته باشیم که دیگران را تابع سلیقه و احساسات خود سازیم . این اقدام بسیار بزرگ و مهمی است .



چیزهائی هست که متوسط بودن آنها تحمل ناپذیر است . شعر و موسیقی و نقاشی و سخنرانی درین شمار است .
چه شکنجه‌ای بالاتر از این که در برابر انسان ، خطابه‌ی سرد و بی‌روحی را با جلال و جبروت ایراد کنند و یا شعر متوسطی را با همه‌ی ادعای شاعر بی‌هنرش بخوانند .

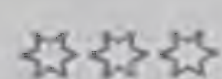


هنر نویسنده عبارت از اینست که بتواند خوب بیان و توصیف کند . «موسی» و «همر» و «افلاطون» و «ویرژیل» و «هوراس» فقط بر اثر بیان و توصیفی که دارند مقامشان بالاتر از سایر نویسندگان است . برای اینکه بتوان طبیعی و محکم و شیرین نوشت باید حقیقت را بیان کرد .

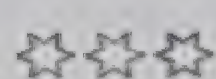


در میان عبارات مختلفی که می‌تواند یکی از افکار ما را بیان کند، فقط يك عبارت از همه بهتر است . همیشه هنگام حرف زدن و یا نوشتن ، نمی‌توان

آن عبارت بخصوص را پیدا کرد . ولی باوجود این ، چنین عبارتی وجود دارد . و هر عبارت دیگری غیر از آن ، ضعیف است و مرد هنرمندی را که می خواهد فکر خود را بیان کند ، نمی تواند اقناع نماید .



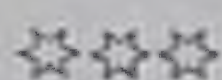
يك نویسنده خوب که با دقت و مواظبت چیز می نویسد ، اغلب احساس می کند که عبارتی را که پس از مدت ها کوشش و جستجو پیدا کرده ، ساده ترین و طبیعی ترین عبارات است و چنین بنظر میرسد که می بایستی در وهله نخست و بدون کوچکترین زحمتی بدست آمده باشد .



وقتی که نوشته ای فکر شما را بر تری می بخشد و احساسات شرافتمندانه و دلآورانهای را در قلب شما زنده می کند ، دیگر اصراری نداشته باشید که قضاوت دیگری درباره این اثر بکنید . این نوشته خوب است و دست استادی آفرایده است .



« فیلسوف » زندگانی خود را برای مطالعه در باره انسانها تلف میکند و قوای فکری خود را برای کشف عیوب و جنبه های مضحك آنها فرسوده می سازد . اگر شکلی به افکار و نظریات خود میدهد این کار او بیشتر از غرور نویسنده گی ، برای اینست که حقیقت کشف شده را به وضوحی که ضروری است نشان دهد تا در مردم مؤثر افتد . بعضی از خوانندگان خیال می کنند اگر باو بگویند که کتابش را خوانده و خیلی پسندیده اند ، حق او را ادا می کنند و خشنودش می سازند . اما فیلسوف ، این ستایش ها را بخود آنها پس میدهد . زیرا او با بیخوابی ها و کارهای مداوم خود در جستجوی چنین چیزی نبوده است . افکار او خیلی بالا تر است و می خواهد به مرحله عالی تر و بلند تری برسد . او در جستجوی موفقیتی است که از تمام این ستایش ها و تمجیدها بزرگتر و کمیاب تر است . می خواهد وضع انسانها را بهتر سازد .



همانطور که در طبیعت میوه ها می رسند و کامل می شوند ، هنر نیز دارای يك نقطه کمال است . کسی که این کمال را دوست دارد و احساس می کند دارای

ذوق سرشاری است و کسی که آنرا احساس نمی کند و چیزهای دیگری را در اینسو و آنسوی آن نقطه دوست دارد ذوق ناقصی دارد . یعنی يك ذوق خوب وجود دارد و يك ذوق بد و باید بطور اساسی درباره ذوقها بحث و گفتگو کرد .



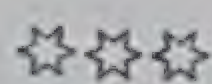
نویسنده باید اثرش را برای کسانی که لایقشان می داند بخواند تا درباره آن قضاوت کنند و در صورت لزوم تصحیح نمایند .
امتناع از قبول نصیحت و تصحیح ، فضل فروشی است .
نویسنده باید تقریظها و انتقاداتی را که از اثرش میشود ، با تواضع یکسانی قبول کند .



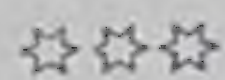
ابلهان اثری را می خوانند و چیزی از آن نمی فهمند . اشخاص عامی خیال میکنند که آنرا کاملا فهمیده اند . صاحبان عقل سلیم گاهی همه آنرا نمی فهمند . آنان نکات مبهم و تاریک را تاریک می یابند و نکات روشن را روشن می بینند . و اشخاص پرمدها اصرار دارند که نکات روشن را تاریک جلوه دهند و نکاتی را که کاملا واضح و قابل فهم است نفهمند .



هر نویسنده برای اینکه خوب بنویسد ، باید خود را بجای خواننده فرض کند . اثر خود را مانند مطلبی که برای اوتازگی دارد و آنرا برای اولین بار می خواند و خودش سهمی در آن ندارد و نویسنده آن مطیع انتقاد است ، مورد مطالعه قرار دهد . بالاخره یقین حاصل کند آن اثر نه تنها برای اینکه خودش چیزی از آن می فهمد ، بلکه برای اینکه کاملا قابل فهم است ارزش دارد .



کسیکه در نوشتن ، فقط بذوق عصر خود توجه دارد ، بیشتر از نوشته های خود ، بفکر خویشتن است . پیوسته باید بسوی کمال رفت . در آنصورت حکم شایسته ای را که معاصران درباره ما نداده اند ، آیندگان خواهند داد .



بسیاری از مردم وقتی اثر چاپ نشده‌ای را می‌خوانند ارزش آنرا تشخیص می‌دهند اما نمی‌توانند عقیده خود را درباره آن اظهار کنند و صبر می‌کنند تا شیوع و رواج آنرا در میان مردم ببینند. اینان خودشان رأی نمی‌دهند و می‌خواهند که تابع عقیده عموم باشند. آنگاه می‌گویند که پیش از همه ارزش این اثر را شناخته بودند و اکنون همه با ایشان هم عقیده‌اند. این اشخاص یکی از بهترین فرصت‌ها را از دست می‌دهند، زیرا در صورت استفاده از آن فرصت می‌توانستند ما را معتقد سازند که ادراک قوی دارند و می‌توانند آنچه را که خوب است خوب بدانند و آنچه را که بهتر است بهتر بشمارند.

وعظ و خطابه

از بوسوئه Bossuet

موعظه در مقام بلند بنیوایان

ترجمه محمدعلی فروغی

(از کتاب «آئین سخنوری»)

هرچند کلام حضرت مسیح که فرمود «آنها که پیش بودند پس میروند و آنها که پس بودند پیش میآیند» مصداق کاملش روز رستاخیز کل است که نیکانی که در دنیا ناچیز شمرده شده بودند جایگاههای نخستین را میگیرند و بدان و بد کیشان که در دنیا کامران بودند با کمال خفت بتاریکی میافتند؛ ولیکن این تبدیل حال در همین زندگانی دنیا هم واقع میشود و نخستین نشانه آنرا در جامعه مسیحیان میبینیم. این شهرستان شگفت که خداوند خود بنیاد نهاده قوانین و سامانی دارد که آنرا اداره میکند. اما چون حضرت عیسی که پرورنده این اساس است دنیا آمده تا ترتیبی را که تکبر برقرار نموده سرنگون کند سیاستش درست مقابل سیاست عصر بوده است، و این مقابلی را من بخصوص در سه چیز می بینم: نخست اینکه در دنیا توانگران مقام های بلند دارند و پیشند. اما در شهرستان مسیح پیشی باینوایان است که فرزندان حقیقی و اولی جامعه مسیحیت اند؛ دوم اینکه در دنیا باینوایان زیر دست توانگرانند چنانکه گویی برای خدمت آنان خلق شده اند ولیکن در جامعه مقدس دیانت توانگران راه ندارند مگر اینکه خدمتگزار باینوایان باشند؛ سوم اینکه در دنیا نعمتها و مزیتها مخصوص توانگران است و باینوایان هرچه دریابند بتقویت آنان است، اما در جامعه مسیح مزیت و برکت مخصوص

بینوایان است و توانگران جز بوسیله آنان بهره‌ای نمی‌برند .

پس این عبارت انجیل که امروز موضوع گفتگوی من است در همین زندگی دنیا هم مصداق دارد که آنها که پیشند پس می‌روند و آنها که پسند پیش می‌آیند ، چون بینوایان که در دنیا واپسند در جامعه مسیح مقدمند و توانگران که در دنیا گمان دارند همه چیز متعلق بایشان است و بینوایان را پایمال میکنند در اینجا مخصوص خدمتگزاری آنانند ، و بهره‌ای که از انجیل حاصل میشود حقاً متعلق به بینوایان است و توانگران آنرا از دست آنان دریافت میکنند و اینها حقایق مهمی است که بشما توانگران عصر می‌آموزد که نسبت به بینوایان چه تکلیف دارید یعنی باید مقام آنها را تجلیل کنید و حوائج ایشان را بر آورید تا از مزایای ایشان بهره‌مند شوید .

یحیی زرین دهان برای نمودن مزایای بینوایان بر توانگران مثل نیکوئی میزند و دوشهر فرض میکند که در یکی همه توانگران باشند و در دیگری همه درویشان ، و تحقیق میکند در اینکه کدام يك از این دو شهر توانا تر خواهد بود . اگر این سؤال را از عامه مردم بکنید شك نیست که توانگران را توانا خواهند گفت ، اما آن مرد بزرگ یعنی یحیی زرین دهان بینوایان را توانا میداند از آنرو که شهر توانگران هر چند جمال و جلال بیش دارد بنیادش استوار و نیرومند نیست . فراوانی نعمت که دشمن کار است خودداری را از مردم میگیرد تا در طلب لذایذ و شهوات بی تاب میشوند ، عقلها را فاسد و دلها را بواسطه تجمل و تکبر و بیکاری سست و بی‌طاقت میکند چنانکه هنر را مهمل میگذارند ، زمین را نمیکارند ، کارهای پر زحمت را که نوع بشر بواسطه آنها باقی میماند ناچیز میانگارند و آن شهر پر جلال دشمن دیگر لازم ندارد ، بخودی خود ویران میشود و فراوانی و نعمت آنرا بیاد میدهد .

اما در شهر دیگر که همه نادارند ضرورت همه را بکار و امیدارد . اختراعات میکنند ، صنایع ایجاد مینمایند ، احتیاج فکرها را می‌جنبانند و بهوش می‌آورد ، بکار میافتند ، صبر و حوصله پیدا میکنند ، مردانه میشوند ، از عرق جبین دریغ ندارند ، رنج می‌برند و بهره‌های بزرگ مییابند ...

شهر بینوایانی که یحیی زرین دهان فرض کرده حضرت مسیح آنرا بوجود آورده است و آن جامعه مسیحیت است . و اگر می‌خواهید بدانید که چرا من آنرا شهر بینوایان می‌خوانم سببش اینست که مسیح هم در آغاز ، طرح جامعه خود را برای بینوایان ریخته است و مردم حقیقی این شهرستان سعید

که کتاب مقدس آنرا شهرستان خدا میخواند بینوایانند . اگر این سخن شما را شگفت میآید بیاد بیاورید تفاوتی را که میان جامعهٔ یهود و جامعهٔ مسیحی بوده است . بجامعهٔ یهود خداوند نعمتهای دنیوی وعده داد چنانکه اسحق به پسرش یعقوب میگوید که خداوند بتوشبتم آسمان و روغن زمین عطا میفرماید و همه میدانید که در کتب مقدس باستان (تورات) وعده هائی که خداوند به بندگان خود میدهد اینست که عمرشان را دراز کند و خانوادهٔ ایشان را توانگر سازد و برگلههای ایشان بیفزاید و زمینها و میراثشان را برکت دهد ، و از اینرو دانسته میشود که بخش جامعهٔ یهود مکنت و فراوانی بوده و آن جامعه مردان توانا و خاندانهای توانگر میباشد داشته باشد . اما جامعهٔ مسیحی چنین نیست و در انجیل از نعمتهای دنیوی که باید کودکان و مردمان نادان را بآنها فریفته کرد گفتگوئی نیست و حضرت عیسی بجای آنها اندوه و چلیپارا گذاشته و باین تغییر حال پسرها پیش آمده و پیشها پس رفته اند ، زیرا توانگران که در جامعهٔ یهود مقدم بودند در جامعهٔ مسیحی جائی ندارند و مردم حقیقی آن شهرستان بینوایان و نیازمندانند ...

در عهد باستان خداوند میخواست شوکت و حشمت خود را بنماید پس جامعه یهود میبایست جلال ظاهری داشته باشد، اما در عهد نو که خداوند توانائی خود را پنهان میدارد مظهر او که جامعه مسیحی است میباید بصورت حقیر باشد و از همین رو بود، ای برادران، که حضرت مسیح بخدمتگزاران خود گفت همه بینوایان را برای من گرد آورید و فرمود بروید در گوشه کوچه ها درویشان و بیماران و ناپسندیده ها را نزد من بشتابانید. پس عیسی در خانه خود جز ناتوانان نمی جست چون همدردان خود را میخواست، و جامعه مسیحی توانگران و اهل دنیا را اگر پذیرد از روی تفضل است، و خواص در آنجا درویشانند که در «زبور» آنها را درویشان خدام میخوانند. و حضرت عیسی خود میفرماید خداوند مرا فرستاد که به درویشان مرده برسانم و نیز در نخستین موعظه خود در بالای کوه از توانگران یادی نفرمود جز برای این که تکبر آنها را خوار کند و روی سخن خویش را بخصوص به درویشان کرد و گفت: ای بینوایان خوشایست شما که ملک خداوند از آن شماست! پس اگر آسمان که ملک جاودانی خداست از آن درویشان است جامعه مسیحی که ملک زمانی خداست نیز از ایشان است.

رومانتیسیم

Romantisme

آفره دوموسه درباره رومانتیسیم چنین می گوید: «رومانتیسیم نه تحقیر قانون سه وحدت کلاسیک است، نه در آمیختن کمدی با تراژدی و نه چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه های بالهای او را می چسبید، زیرا رشته های ظریفی که این بال را به بدن او وصل میکنند در میان انگشتان ناپود خواهد شد. رومانتیسیم ستاره گریانی است، رومانتیسیم نسیم نالانی است، رومانتیسیم پرتونا گهانی و سرمستی بیماری است. . . .»

بدینسان می بینیم مکتبی که اکنون مورد بحث ماست درست در قطب مخالف مکتب کلاسیک قرار دارد و فرمانروائی چنین مکتبی بر ادبیات و هنر اروپا مسلماً زائیده تحول اجتماعی و روحی عظیمی باید باشد. برای اینکه علل پیدایش مکتب رومانتیسم را بدانیم بهتر است اول ببینیم چه عواملی مایه ضعف و بالاخره شکست مکتب کلاسیک شده و همچنین در فاصله بین این دو مکتب وضع ادبی اروپا، بخصوص فرانسه، چگونه بوده است. برای این منظور همانطور که در فصل پیش عمل کردیم قبل از همه وضع اجتماعی نیمه اول و نیمه دوم قرن هیجدهم و بالاخره اوایل قرن

نوزدهم را تشریح میکنیم تادرك این که رومانتیسیم زائیدهٔ چه عصر و چه محیطی بوده است، برای خواننده آسان باشد. زیرا مخصوصاً در مورد مکتب رومانتيك، وضع اجتماعی تأثیر بسیار بزرگی و عمیقی داشته است و این مکتب زائیدهٔ دوره ایست که در وضع سیاسی و اجتماعی اروپا، بخصوص فرانسه، تحولات شگرفی رو داده و این تحولات اجتماعی ادبیات را بشدت تحت تأثیر خود قرار داده است.

از کلاسیسیسم
تارومانتیسیم
(عصر فلسفی)

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، طبقهٔ اشراف و اصیل زادگان رفته رفته قدرت و اعتبار خود را از دست میدادند مخصوصاً از لحاظ اخلاقی، فساد و انحطاط آنهاروز بروز ظاهرتر میشد. در میان افراد این طبقه مردی پیدانمی شد که به زن خود علاقمند باشد. اصیل زادگان از اینکه بازن خود بگردش روند شرم داشتند. کسانی متجدد و شایسته شمرده می شدند که عیاشتر و خودپسندتر بودند و بی اعتنائی بیشتری به قوانین نشان میدادند. اشراف مشغول هرزگی و ولگردی بودند و وضع اقتصادی رفته رفته خرابتر میشد. هزینهٔ زندگی بالامیرفت و موازنهٔ مالی بهم می خورد. دیگر اطاعت مطلق و تسلیم محض نسبت به هر گونه زور گوئی و استبداد يك طبقهٔ فاسد، كار مضحك و بی فایده ای شمرده میشد. طرز تفکر مردم با آنچه نویسندگان کلاسیك می خواستند، فاصله پیدا کرده بود. دیگر نویسندگان حاضر نبودند به بهانهٔ اینکه هر گونه اعتراض و اظهار عقیدهٔ جدیدی مخالف اصول مکتب کلاسیك است، دلشان را به اطاعت از چند اصل فرسوده و «تعبدی» خوش کنند. در این دوره مردم احساس کردند که باید در مورد مسائل مختلف زندگی بحث و مجادله کنند و برای بهتر

ساختن وضع زندگی خود احتیاج به اطلاعات عمومی پیدا کردند. بطوری که در شهرستانهای فرانسه، در بیست و پنج سال آخر قرن هفدهم، پنج فرهنگستان و در نیمه اول قرن هیجدهم بیست فرهنگستان تأسیس شد. تعداد روزنامه‌ها افزون تر گشت. مردم به دانستن زندگی ساکنان سایر کشورها و سایر قاره‌ها علاقمند شدند. سیاحت نامه‌ها و نوشته‌هایی که اطلاعاتی درباره زندگی سایر مردم روی زمین داشت، خواستاران فراوان پیدا کرد. زیرا قرن هفدهم گرفتار جهل بود و قدرت تجزیه و تحلیل و اثبات مسائل را نداشت. در آن دوره فقط يك «طبیعت جاویدان» (Nature Permanente) و يك «عقل لا یتغیر» (Raison Immuable) وجود داشت. اصول کلی و ثابتی تعیین شده بود و چون از مخالفت با این اصول سخنی در میان نبود، مردم احتیاجی به تفکر و تجزیه و تحلیل نداشتند، و رعایت اصول نیز بسیار آسان بود. اما تغییر وضع اجتماعی، سطح فکر مردم را نیز تغییر داد.

در نیمه اول قرن هیجدهم، اروپائیان پی بردند که دنیا خیلی متنوع تر و پیچیده تر از آنست که تصور می کردند، دیگر احتیاجی نداشتند که نصایحی درباره رعایت چند اصل ثابت و اطاعت از چند دستور خشك بشنوند. می خواستند طرز تفکر و هنر و ادبیات و همچنین زندگی گانی اجتماعی خود را از روی قضاوت صحیح و هوش و فراست تنظیم کنند. در این دوره فلاسفه‌ای نظیر **مونته‌سکیو و ولتر** پیدا شدند و آثاری از قبیل «روح القوانین» و «نامه‌های فلسفی» و «قرن لوئی چهارده» بوجود آوردند. البته هیأت حاکمه نیز بیکار نمانده و با سلاحهای وحشت آوری که در دست داشت، به مبارزه با فلاسفه برخاسته بود. مثلاً بموجب قانون ۱۷۵۷ هر اثری که خلاف اخلاق تشخیص داده میشد، هم نویسنده و هم ناشر آن محکوم به مرگ میشدند. اما فشار افکار عمومی سد محکمی در برابر اجرای چنین قوانینی

بود. هر چند که بعضی از نویسندگان سالها در زندان ماندند ولی بالاخره بر اثر فشار افکار عمومی کار بجائی کشید که هر نویسنده‌ای که گرفتار میشد، یاپس از چند ماه آزادی گشت و یاب به تبعید او اکتفاء می کردند. مثلاً در سال ۱۷۶۲ «امیل» اثر ژان ژاک روسو را محکوم کردند و «روسو» به سویس فرار کرد. همچنین در سال ۱۷۵۲ انتشار «دائرة المعارف» را ممنوع ساختند، ولی، با وجود این، انتشار آن ادامه یافت.

در نیمه اول قرن هیجدهم، مردم دچار بدبختی و پریشانی بودند و در میان این آشوب، احتیاج شدیدی به اصلاحات احساس می کردند. از این جهت نویسندگان و متفکران وابسته بطبقه «بورژوازی» کوشش خود را بر ضد سنن اشرافی و برای اصلاح وضع اجتماعی به کار می بردند. تا پایان نیمه اول قرن هیجدهم موفقیت‌هایی هم بدست آمد. مثلاً آزادی قلم و بیان که بوسیله قوانین ظالمانه‌ای محدود شده بود، به نسبت قابل توجهی توسعه یافت. تعصب دینی تا درجه‌ای از میان رفت و ازدواج پروتستانها بر سمیت شناخته شد و در سال ۱۷۵۱ شکنجه متهمان هنگام بازپرسی در دادگستری بموجب قانون تحریم گشت. در نیمه دوم قرن هیجدهم نقش مهم را «دائرة المعارف» و نویسندگان آن از قبیل دیدرو Diderot و دالامبر D'Alambert بازی کردند. برغم تمام کارشکنی‌ها و مزاحمت‌های هیأت حاکمه، دائرة المعارف پیروز شد، و پیروزی آن پیروزی فلسفه شمرده می شد. نویسندگان این اثر در آماده ساختن مردم برای انقلاب تأثیر مهمی داشتند. اما قرن هیجدهم تنها قرن فلاسفه و دانشمندان نبود و روش مطالعه و تجربه، فقط در نیمه اول قرن بشدت رواج داشت. از سال ۱۷۵۰ بعد دامنه

ما قبل رومانتیسیم

Préromantisme

انتقاد بر فلاسفه وسیع تر شد و رفته رفته بر عدهٔ کسانی که بیشتر پابند احساسات بودند، افزوده گشت. در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، خوبی یا بدی هر اثری را بایر گار عقل می‌سنجیدند و قواعدی که خیلی بیشتر و متعددتر از قواعد کلاسیک بود، برای ادبیات خلق می‌کردند و انتقاد را بر اساس آنها بنامی نهادند. اما در نیمهٔ دوم قرن، بجای این نوع انتقاد، «انتقاد حسی» (Critique de Sentiment) رایج گشت و مخصوصاً معتقد شدند که فلسفه و «هندسه» شعر را بسوی عاقبت خطرناکی می‌کشاند.

در این دوره شاعران و نویسندگان مختلفی ظهور کردند که اغلب همان قالب‌های کلاسیک را برای آثارشان حفظ کردند، اما محتوی نوشته‌هاشان خبر از تحول تازه‌ای می‌داد و همین مشخصات تازه این هنرمندان را از معاصرانشان متمایز می‌ساخت. روش اخلاقی و ذوق ادبی و منابع الهام این هنرمندان نیز با کلاسیک‌ها فرق فاحش داشت. گذشته از اینکه احساسات را بر عقل ترجیح می‌دادند به حزن و اندوهی هم که بعدها بر ادبیات رومانیتیک حاکم شد متمایل بودند. در زندگی اجتماعی دوستدارزندگی روستائی و طبیعت وحشی و بدوی بودند. عده‌ای از آنها از اختلافات طبقاتی آزرده بودند و در جستجوی آزادی و مساوات برآمدند. از طرف دیگر به یاد گارها و سنتی که جنبهٔ ملی داشت علاقه‌شان می‌دادند و احترام می‌نهادند از اینرودوره «قرون وسطی» که مورد نفرت کلاسیک‌ها بود ارزش و احترامی پیدا کرد و از بوتۀ فراموشی خارج شد. شعر هر چه دقیق‌تر و ساده‌تر و آزادتر و صمیمانه‌تر بود بیشتر جلب نظر می‌کرد. برای خلق چنین آثاری در جستجوی منابع تازه‌تری برآمدند تا به جای ادبیات یونان و روم از این منابع جدید الهام بگیرند.

این منابع و سرمشق‌ها اغلب از شمال اروپا بدست آمد. افسانه‌های «اسکاندیناو» و منظومه‌های کهن آن سرزمین از سال ۱۷۵۶ بخوبی شناخته شد و در سال ۱۷۶۵ منتخب جالبی از ترانه‌های قدیم انگلیسی منتشر گشت. مخصوصاً کشیشی اسکاتلندی بنام **مک فرسن** Macpherson (۱۷۳۶-۱۷۹۶) در سال ۱۷۶۰ مجموعه‌ای از نثر آهنگدار انگلیسی بعنوان ترجمه اشعار **اوسیان** Ossian، شاعر حماسه سرای اسکاتلندی در قرن سوم میلادی، انتشار داد. هر چند بعدها آشکار شد که قسمت اعظم این کتاب نوشته خود آن کشیش بوده و حتی متن اصلی بصورت رساله کوچکی در سال ۱۸۰۷ منتشر گشت ولی تأثیر حیرت‌انگیز و معجز آسای آن بر تمام کارهای ذوقی و فکری اروپای غربی در سراسر نیمه دوم قرن هیجدهم انکار ناپذیر است. این کتاب دنیا‌های ناشناخته‌ای را به همراه افسانه‌های قوم کهن «سلت» تصویر می‌کرد و مناظر اندوه‌بار، و احساسات رقیق و غمزده را با اندیشه‌هایی درباره سرنوشت بشر بیان میداشت و آرزوهای احساسی و ادبی دو یاسه نسل را مجسم می‌ساخت. دیری نپائید که «اوسیان» (شاعر نابینای این کتاب) همپایه «همر» بزرگترین شاعر حماسه سرای اروپا شمرده شد. در آلمان نیز ادبیات قرون وسطی مورد توجه قرار گرفت. در اسپانیا ترانه‌های قدیمی و در فرانسه اشعار قرون وسطی زنده شد. آثار **شکسپیر** بخصوص در آلمان رونق و رواج یافت و در ایتالیا عظمت **دانته** تجدید گردید.

۱- حتی گوته شاعر بزرگ آلمانی، که آثار او در پیدایش و تکوین و نضج مکتب رمانتیسیم تأثیر بسیار داشته، در کتاب «ورتر» بزرگترین اثر رمانتیک خود، قسمتی از اشعار «اوسیان» را عیناً ترجمه و در پایان کتاب نقل کرد. و **مادام دوستال** Mme de Staël، مروج و مشوق رمانتیسیم در فرانسه، این منظومه کوچک را از همه آثار «همر» برتر دانست.

ادبیات انگلستان در این جریان نقش مهمی بازی کرد. در نیمه اول قرن هیجدهم **شکسپیر** در اروپا کم کم شهرت می یافت. پس از آن **فیلدینگ** Fielding و **ریچاردسن** Richardson را شناختند. تأثیر نویسندۀ اخیر مخصوصاً بسیار عمیق بود و تا پایان قرن ادامه یافت. زیرا «ریچاردسن» آثار خود را به منظور مبارزه بادی و اشاعۀ فضیلت می نوشت، از این رو علاقه مردم را به نوشته های اخلاقی جلب کرد. رفته رفته آثار دیگری از قبیل «مرثیه بر روی گورستان دهکده» اثر **گری** Gray، «اندیشه ها» اثر **هروه** Hervey و «شبها» اثر **یانک** Young به اکثر زبانهای اروپائی ترجمه شد. این آثار گذشته از آنکه در ادبیات انگلستان آغاز دورۀ جدیدی شمرده میشد، به شعرا و نویسندگان فرانسه و سایر کشورهای اروپا نیز الهام بخشید.

ادبیات آلمان، پس از آن دوران درخشان حماسی و تغزلی که در قرون وسطی بخود دید، دیگر نتوانسته بود ارزش و عظمتی حاصل کند. عصر طلایی شعر آلمان نیز تقریباً از سال ۱۷۵۰ شروع شد که در حقیقت آغاز تحول «ماقبل رومانتیسزم» در ادبیات این کشور است. این دورۀ درخشان تا سال ۱۸۴۰ ادامه پیدا کرد و ادبیات رومانیک این کشور را نیز دربر گرفت. دورۀ «ماقبل رومانتیسزم» در ادبیات آلمان با آثار **کلوپستک** Klopstock (۱۷۲۴-۱۸۰۳) آغاز شد. این شاعر نخستین کسی بود که در ادبیات کشور خویش، به پیروی از ادبیات انگلستان، آثار مذهبی و ملی بوجود آورد، و در اثری بنام «حماسۀ مسیح»، که به تقلید از **میلتون** در بیست سرود ساخته بود، تجلیل درخشانی از میهن خود آلمان کرد. و بعدها نیز در اشعاری که سرود از عشق و محبت و میهن و مذهب سخن راند. اشعار او صادقانه ولی سرد

بود و اثری از نبوغ در آنها دیده نمی شد. «کلوپستک» در رأس نهضتی بر ضد تقلید از ادبیات فرانسه قیام کرد و شعر آلمان را در شاهراه تازه ای انداخت. شاعران جوانی که بدنبال او قدم در این راه نهادند او را استاد و پیشوای خویش شمردند.

بدنبال این نهضت، هنرمندی بنام **گسنر** Gessner (۱۷۸۸-۱۸۳۰) که در شهر زوریخ (سوئیس) به کتاب فروشی و نقاشی مناظر اشتغال داشت، آثاری به صورت قصه و شعر و نثر آهنگدار بوجود آورد که تأثیر زیادی در محیط ادبی آن دوره کرد. مخصوصاً یکی از آثار منظوم او بنام «مرگی هابیل» که شامل سه سرود بوده هیچانی در مردم برانگیخت و به تمام زبانها ترجمه شد. در این آثار آنچه بیشتر از همه جلب توجه می کرد، عشق به طبیعت و زندگی چوپانی و آرزوی سعادت رویائی و جستجوی زیبائی در این زندگانی بدوی و چوپانی بود.

پس از این دوره بود که **گوته** و **شیلر** در ادبیات آلمان ظاهر شدند و آثار جاویدان خود را بوجود آوردند.

در کشورهای شمالی اروپا، که هرگز قواعد کلاسیک را گردن ننهاده بودند، دوره ماقبل رومانتیسزم اهمیت خاصی دارد. در این کشورها عقاید **روسو** تأثیر عمیقی بخشید. در دانمارک شاعری بنام **ایوالد** Ewald (۱۷۴۳-۱۷۸۱) که دوران عمر کوتاهش بارنج و نومیدی توأم بود در قسمتی از آثار خود از افسانه های قدیم اسکاندینا و الهام گرفت و در اثر منظومی بنام «آدم و حوا» از «کلوپستک» تقلید کرد. ایوالد بزرگترین شاعر کشور خود به شمار می رفت و تا زمان حاضر بسیاری از شعرای اسکاندیناوی از آثار او الهام

۱- با هنریش **ایوالد** که از خاورشناسان نامور آلمان و مؤلف

«تاریخ قوم اسرائیل» است اشتباه نشود (۱۸۰۳-۱۸۷۵).

گرفته‌اند. شاهکار او «ماه‌گیران» است که زندگی مردم سواحل دریای «بالتیک» را نشان می‌دهد.

در سوئد نیز نهضت ماقبل رومان‌تسیم دارای اهمیت خاصی است. شاعر خراباتی باده‌پرستی بنام **بلمان** Bellman آثار قابل ملاحظه‌ای بوجود آورد که می‌توان در ادبیات جهان بی‌نظیر دانست. نامه‌های منظوم **فردمان** Fredman (ساعت‌ساز افسانه‌ای استکهلم) صحنه‌های هزل آمیز و عاشقانه‌ای از زندگی عامه مردم پایتخت سوئد مجسم ساخت. شاعر اشراف زاده‌ای بنام **اکسنستیرنا** Oxenstjerna که چند بار نیز بمقام وزارت رسیده بود در دو منظومه معروف خود موسوم به «دروگران» و «شب» شیفتگی خود را به طبیعت نشان داد و در حقیقت به‌راهی رفت که **اوسیان و روسو و یانک** رفته بودند. شاعری که در این کشور با حدت و شدت کلاسیک‌ها را مورد حمله قرار داد **توریلد** Thorild (۱۷۵۹ - ۱۸۰۸) بود. او نیز از آثار «روسو» و «کلوپستک» الهام گرفته بود و با حرارت تمام می‌خواست که شعر چیزی بجز وصف طبیعت و بیان احساسات نباشد. ولی بیش از اینکه به ایجاد آثار هنری توجه داشته باشد به جر و بحث پرداخت و اثری بنام «انتقاد انتقادات» نوشت و درباره ارزش آثار ادبی بحث کرد و در یکی از آثار دیگر خود بر نامه‌ای برای شعر و نویسندگی تعیین کرد. بدنبال کار این نویسندگان و پیروان آنان بود که بنای «رومانتسیم» سوئد گذاشته شد. جریان «ماقبل رومان‌تسیم» با اینکه در انگلستان و آلمان و کشورهای شمالی اروپا بسیار قوی بود، در کشورهای که ذوق کلاسیک ریشه دوانده بود چندان شوری نداشت. در فرانسه یگانه نماینده برجسته‌ای که به چشم می‌خورد **ژان ژاک روسو** است. روح حساس و پرهیجان او نه فقط در صفحات

«اعترافات» بلکه در تمام آثارش تظاهر می کند و «هلوئیز جدید Nouvelle Héloïse» سرچشمه ای برای آثار تغزلی بعدی می شود. روسو در تمام تحولات ماقبل رومانتیسزم تأثیر بزرگی داشت و او را باید استاد مسلم این دوره در تمام اروپا دانست. اما نویسندگان که بدنبال او آمده اند اغلب کوچک و بی اهمیتند و آثارشان قابل ذکر نیست. فقط در این میان باید از **برناردن دوسن پیر** Bernardin de Saint-Pierre (۱۷۳۷-۱۸۱۴) نام برد که دست به سفر دور و درازی زد و تحت تأثیر عقاید «روسو» آثاری بوجود آورد. در میان این آثار فقط یکی بنام «پل و ویرژینی» ارزش و اهمیت دارد. این کتاب داستان عشقی ساده و بسیار لطیفی است. البته رومان مهمی شمرده نمی شود و فقط از لحاظ وصف مناظر مناطق حاره و تجسم عقاید روسو بصورت داستان و تصویر ایمان و احساسات پاک و عشق در دامن طبیعت حائز اهمیت است.

در ایتالیا نیز با اینکه تلاشهایی دیده شد ولی بجز رمان «فوسکولو Foscolo» هیچ اثر مهمی در دوره ماقبل رومانتیسزم بوجود نیامد. مخصوصاً در شعر بر رغم نفوذ ادبیات انگلستان و ترجمه هایی که به عمل می آمد فرمانروائی ادبیات کلاسیک با کمال قدرت ادامه داشت. در اسپانیا شاعری بنام **ملندز والدس** Meléndez Valdés (۱۷۵۴-۱۸۱۷) در حوالی سال ۱۷۵۰ آثاری احساساتی به تقلید از ادبیات انگلستان بوجود آورد. در کشورهای «هلند» و «لهستان» و «مجارستان» فرمانروائی کلاسیسیسم فرانسه تا اواخر قرن هیجدهم ادامه داشت. این کشورها مستقیماً از کلاسیسیسم وارد مرحله رومانتیسزم شدند. ادبیات روسیه نیز با وجود مقاومت های چندتن از کهنه پرستان تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفت و نویسندگانی بنام

کارامزین Karamzine (۱۷۶۶ - ۱۸۲۶) که از پیروان علاقمند «روسو» بود، در سال ۱۷۹۲ اثری احساساتی و رقیق و حزن آمیز بنام «ناتالی ولز بیچاره» نوشت که نمونه‌ای از تصویر هنرمندانۀ طبیعت بود و سبک نگارش گرم و زیبائی داشت.

بطور کلی «ماقبل رومانτισم» به دوره‌ای گفته می‌شود که در آن تمایلات عاطفی وارد ادبیات شده و خودی در آثار نویسندگان نشان داده است. ولی نویسندگان، این احساسات جدید را اغلب در همان قالب‌های کهن بخوانندگان عرضه کرده‌اند و باید گفت دوره رومانτισم وقتی شروع میشود که نویسندگان خوش قریحه و جسور طرز بیان جدیدی برای احساسات خود ابداع می‌کنند. البته این حالت جدید حساسیت، به تدریج و بطور بطئی بمرحله رشد خود رسیده است و «ماقبل رومانτισم» را باید دوره «کودکی» و بلوغ آن نامید.

آغاز عصر جدید در ادبیات اروپا

آغاز قرن نوزدهم را باید شروع عصر جدیدی در ادبیات اروپا دانست که دامنه آن تا به امروز کشیده شده است. اضطرابها و تکانهای ناشی از انقلاب کبیر فرانسه به اغلب کشورهای اروپا سرایت کرد و نیروهای پنهان طبقه متفکر و روشنفکر را بیدار ساخت. مهاجرت‌هایی که روی داد و وقایع و اندیشه‌های مختلف را در هم آمیخت، در این قرن انسان جدیدی بوجود آمد که طرز تفکرش بهیچوجه با انسان قرن هفدهم شباهتی نداشت.

چنانکه قبلاً دیدیم جریان رنسانس تحت تأثیر اشراف بود و عصر کلاسیک عصر حکومت واحد مרכז و تسلط سلسله مراتب طبقاتی بود. اما این دوره جدید که باید آنرا عصر رومانٹیک نام داد عصر طبقه بورژوازی

شمرده می‌شد. در این عصر بخصوص اشرافیت همه اهمیت و نفوذ خود را از دست داد. سالونهای درخشان ادبی و فرهنگستانها دیگر تأثیر زیادی در سرنوشت هنرمندان و آثار آنان نداشتند، بلکه روزنامه‌های ادبی اهمیت بیشتری پیدا کردند و مخصوصاً درسی سال اول قرن در انگلستان و فرانسه ماهنامه‌های ادبی مهمی منتشر شد. اغلب آثار ادبی منظوم یا منثور قبلاً در روزنامه‌ها انتشار می‌یافت و مایه شهرت نویسنده می‌گشت. نویسندگان و شاعران از طبقات مختلف مردم بودند و قلمرو آثار ادبی نیز وسعت می‌یافت. کتابهایی درباره تاریخ و سیاحت و سیاست و هنر و علوم و جامعه‌شناسی نوشته شد. مقام اجتماعی هنرمندان نیز بالا رفت و حتی اغلب آنان می‌خواستند کاری کنند که در سرنوشت طبقه خود حتی همه مردم مؤثر واقع شوند. در این دوره بود که ادبیات رومانتيك در کشورهای مختلف اروپا یکی پس از دیگری تجلی نمود.

مکتب رومانتيك

کلمه رومانتيك که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه بکار می‌رفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد. مدت زیادی مترادف با Pittoresque (خیال‌انگیز) و Romanesque (افسانه‌ای) بکار برده می‌شد و تا سال ۱۷۷۵ به معنی امر و زی بکار می‌رفت. در آن تاریخ کلاسیک‌های شکست خورده، این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رومانتيسم درباره آنها بکار می‌بردند. ولی نویسندگان جدید نیز این کلمه را قبول کردند و آنرا با کمال افتخار بر زبان می‌راندند.

رومانتیسم که از اواخر قرن هیجدهم در انگلستان بوجود آمده بود، بعداً به آلمان رفت و پس از مدتی یعنی در سال ۱۸۳۰ وارد فرانسه و اسپانیا و روسیه گردید و تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حاکم بود.

رومانتیسم فرانسه تحت تأثیر رومانتیسم انگلستان و آلمان بوجود آمد، یعنی برای نخستین بار **شاتوبریان** Chateaubriand آثارشاعران انگلیسی و **مادام دوستال** آثارشعراي آلمانی را به فرانسه ترجمه کردند، در اثنای تأسیس مکتب رومانتيك در فرانسه از طرفی آثار **ریچاردسن** و **یانك** و **التراسكات** Watter Scott و از طرف دیگر آثار **گوته** و **شیلر** و همچنین «**کمدی الهی**» اثر **دانته** و **تورات** و **انجیل** مورد توجه قرار گرفت و در عرصه ادبیات و فکر مؤثر واقع شد. رومانتیسم فرانسه برای سرنگون ساختن کلاسیسیسم از تمام اینها استفاده کرد. ولی رومانتیسم فرانسه با آنکه نخست تحت تأثیر ادبیات بیگانه بود، بلافاصله بصورت مکتب متشکل و پرسروصدائی در آمد و تأثیر آن بقدری قوی بود که هنرمندانی از قبیل **لامارتین** و **آلفره دووینی** و **آلکساندر دوما پدر** و **ویکتور هوگو** و **آلفره دو موسه** و **سنت بوو** و **ژرژسان** را که اغلب از لحاظ روحیه و طرز تفکر خیلی باهم فرق داشتند در میان طوفانی از هیجان به دنبال خود کشید.

بطوری که در اواخر دوره رومانتیسم، ادبیات انگلستان و آلمان نیز که دوره رونقشان بسر آمده بود تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفتند.

از اینرو، با اینکه رومانتیسم آلمان و انگلستان بر رومانتیسم فرانسه تقدم دارد، ولی ما چون قصد تاریخ نویسی نداریم و بیشتر می خواهیم اصول مکتب را معرفی و تشریح کنیم، همانطور که در مورد مکتب کلاسیك عمل کردیم، نخست به رومانتیسم فرانسه که مکتب متشکلی است می پردازیم و

بعد ادبیات رومانتيك انگلستان و آلمان و سایر کشورهای اروپا را مورد بحث قرار می‌دهیم .

اصول مكتب رومانتيك

اگر بخواهیم هنگام معرفی این مكتب قواعد و اصول ثابتی برای آن بیان کنیم، مسلماً دچار اشکال خواهیم شد. زیرا رومانتيسم، برخلاف کلاسیسیسم

مكتب بسیار پیچیده و آشفته‌ایست. مكتب کلاسیك قواعد و اصول معینی داشت که اغلب پیشوایان بزرگ آن درباره آن قواعد توافق نظر داشتند، ولی برعکس، رومانتيك‌ها اغلب درباره مكتب خود آراء مغایری دارند و اصولی که آنها را باهم متحد ساخته‌است، نامفهوم و اغلب متضاد است .

۱. و. شگل Schlegel ، پیشوای رومانتيسم آلمان که کتابی بنام «دوره ادبیات نمایشی» نوشته، معتقد است که ادبیات رومانتيك عبارت از «جمع اضداد» و آمیزش انواع مختلف ادبی است. این نویسنده در کتاب خود چنین می‌گوید :

«ذوق رومانتيك پابند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است. در سبك رومانتيك طبیعت و هنر، شعرونثر، جد و هزل، خاطره و پیشگوئی، عقاید مبهم و احساسات زنده، آنچه آسمانی است و آنچه زمینی است، و بالاخره زندگی و مرگ درهم می‌آمیزد .»

در اینجا نخست مقایسه‌ای از دو مكتب فوق بعمل می‌آوریم و سپس بر نامه رومانتيك‌های فرانسه را بیان می‌کنیم .

۱- کلاسیك‌ها بیشتر ایدآلیست هستند یعنی در هنر می‌خواهند فقط زیبایی و خوبی را شرح و بیان کنند و حال آنکه رومانتيك‌ها می‌کوشند گذشته از زیبایی، زشتی و بدی را هم نشان دهند، چنانکه «درام رومانتيك»

اثری است که از ترکیب عظمت و نکبت، بزرگی و پستی، غم و شادی تشکیل شده است.

۲- کلاسیک‌ها عقل را اساس شعر کلاسیک می‌دانند و حال آنکه رومانتیک‌ها بیشتر پابند احساس و خیالپردازی اند.

۳- کلاسیک‌ها تیپ‌ها و الهام‌آثار خویش را از هنرمندان یونان و روم قدیم می‌گیرند و حال آنکه رومانتیک‌ها از ادبیات مسیحی قرون وسطی و رنسانس و افسانه‌های ملی کشورهای خویش الهام می‌گیرند و نیز از ادبیات معاصر ملل دیگر تقلید می‌کنند، و همانطور که در قرن هفدهم آثار ارسطو پایه تمام افکار فلسفی شمرده شده است، در عصر رومانتیک بیشتر به شکسپیر استناد می‌شود.

۴- کلاسیک‌ها بیشتر طرفدار وضوح و قاطعیت‌اند و رومانتیک‌ها پابند جلال و رنگ و منظره. رومانتیک‌ها به صورتهای مختلف حوادث و به تضادها توجه دارند و بجای توسل به زبان شعر منظم و یکنواختی که بوالو مدافع آن است، ترجیح می‌دهند اشعاری بگویند که بیشتر شبیه نثر و چه از لحاظ آهنگ و چه از نظر مضمون، تصویری و متنوع باشد.

۵- برنامه رومانتیک‌ها برنامه مبارزه است و روش آنها بکلی منفی است. به عقیده آنها دستورالعمل‌هایی که در ادبیات رواج یافته مانع آزادی فکر و بیان شده است، از اینرو رومانتیک‌ها همه قواعد و دستورهای کلاسیک را درهم شکسته و دورانداخته‌اند؛ یعنی، رومانتیسم همانطوریکه ویکتور هوگو در مقدمه نمایشنامه «ارنانی» (Hernani) می‌گوید، عبارت از آزادی خواهی در هنر است.

به این ترتیب برای رومانتیسزم برنامه‌ای بوجود می‌آید که در ذیل خلاصه‌ای از اصول اساسی آنرا نقل می‌کنیم :

۱- آزادی . سال ۱۸۳۰ سال انقلاب ادبی است . درین سال «ویکتور هوگو» و رفقاییش به پیروی از دستورهائی که قبلاً در مجله خودشان درج شده بود ، رومانتیسزم را بعنوان مکتب آزادی هنر و شخصیت معرفی کردند . هنرمند رومانتيك برای خواهش‌ها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قائل است و می‌گوید که آنچه به هنرمند الهام می‌بخشد و معنی و مفهوم زندگی شمرده میشود «عشق و علاقه» است . این علاقه باید آزاد باشد . اگر هنرمند به علت فشار جامعه و قوانین اخلاق و یا بر اثر موهومات عقب‌رانده شود و نیروهای او پنهان و مکتوم بماند حق دارد که در باره جامعه و قوانین اخلاقی آن داورى کند و حکم بدهد و محیط و اخلاقی که برای رشد خود او مساعد باشد بوجود آورد . ادبیات نباید قاعده‌ای باشد که عشق و علاقه را محدود سازد . ادبیات می‌تواند هر گوشه‌ای از زندگی را ، چه زیبا و چه زشت ، چه عالی و چه دانی ، موضوع بحث خود قرار دهد . از هر دوره تاریخ و از هر گونه مناظر دنیا می‌تواند استفاده کند .

۲- شخصیت . هنرمند رومانتيك ، بدنبال آزادی از قید قواعد کلاسيك ، فرمانروائی «من» (Le Moi) را در هنر مستقر می‌سازد و بوسیله هنر ، خواهش‌های دل و رنج‌های روح خود را بیان میدارد . ولی این روش هنرمند رومانتيك را نباید دلیل خودستائی او و فرار از بشریت دانست . قبلاً هنرمند کلاسيك برای توصیف « انسان کلی » قهرمانی را از میان افسانه‌ها و اساطیر برمی‌گزید ، اما هنرمند رومانتيك خویشتن را به جای

این قهرمان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونه‌ی هموعان خویش قرار می‌دهد.

۳- هیجان و احساسات .

طبیعت، دل و احساس نیز عالم دیگر و ضروریات دیگر دارد. شك نیست که در روح آدمی احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت مؤثر است . ازینرو باید احساسات و هوسهای روح را - البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق - مورد بحث قرار داد . آلفره دوموسه در سال ۱۸۴۲ می‌گفت : « باید هذیان گفت ! » آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید بدست آورد هیجان مردم .

دل باید بی‌قید و بند سخن بگوید و بی‌قید و شرط فرمان براند. شاعر موهای آشفته را بدست باد سپرده ، شغل سیاهی بردوش ، زیر سایه بیدی در روشنائی ماه و در کنار برجی ویران و بادلی که بیشك بر اثر عشق بد فرجامی شکسته است با خویشتن خلوت می‌کند و غرق رؤیا می‌شود. ادبیات رومانتيك چنین قیافه قرار دادی را تعمیم داده و توده مردم را با آن آشنا ساخته است .

اندوه رومانتيك از دیدن گذشت بیرحمانه زمان شدت می‌یابد این اندوه معمولا زائیده توقعات تسکین ناپذیر قلبی است که در جهانی بی‌احساس و بی‌ایمان گرفتار شده است .

۴- گریز و سیاحت .

آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار بسوی فضاها یا زمانهای دیگر، دعوت به سفر تاریخی یا جغرافیائی، سفر واقعی یا بر روی بالهای خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رومانتيك است.

سفر جغرافیائی - نویسنده رومانتيك طایر فکر را بسوی سرزمین

های دیگر و کشورهای دور دست پرواز میدهد . گاه خواننده را با خود

بشرق می برد و گاهی همراه «آتالا» در خلوتکده زیبای سرزمین های بکر امریکا سرگردان می کند : از اینرو پیوسته نوعی میل گریز به کشورهای دوردست در آثار رومانتیک به چشم می خورد .

سفر تاریخی - «موسه» رؤیای عصر طلائی پریکلز Périclès را می بیند و نه تنها او بلکه همه رومانتیک ها به سراغ قرون پرازا احساس و جلال و جبروت رنسانس می روند. از اینرو زمان وقوع اغلب نمایشنامه های رومانتیک همان دوره است : «هانری سوم» ، «ارنانی» ، «لورنزو اچیو Lorenzaccio» و بیست نمایشنامه دیگر که در دوره رومانتیسم نوشته شده است در قرون وسطی اتفاق می افتد .

بجز این سفرهای تاریخی و جغرافیائی، سفرهای واقعی نیز در آثار رومانتیک مؤثر است. «موسه» به ایتالیا، «مریمه» به اسپانیا، «الکساندر دوما» به ایتالیا و اسپانیا، «تئوفیل گوتیه» به اسپانیا و شرق و روسیه و ایتالیا ، «شاتوبریان» و «لامارتین» و «نروال» و دیگران همه به شرق سفر کردند و خاطرات این سفرها در آثارشان منعکس است.

همه این سفرهای رؤیائی در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگهای تازه و بالاخره آن زیبائی کمال مطلوب است که هنرمند رومانتیک آرزوی نیل به آن را دارد .

۵- کشف و شهود. سرگرمی با جلال و زیبائی مانع این نیست که هنرمند رومانتیک به فکر کشف اسرار باشد و بخواهد در همه اسرار جهان نفوذ کند. «سنت بوو» منتقد بزرگ قرن نوزدهم این علاقه را «آرزوی بزرگی برای کشف ناشناخته ها» می نامد. هنرمند رومانتیک تخیل و امید و آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می سازد و بیش از تقلید پابند تصور است.

هنر خود را با مبالغه می آمیزد، یعنی آنچه را که هست نمی گوید و از آنچه باید باشد بحث می کند. رومانتیسم نوعی «درون بینی» مبالغه آمیز است. و این تعریف که **لامار تین** از شعر کرده، به بهترین وجه این موضوع را بیان میکند:

« صمیم ترین چیزهایی که قلب انسان مالک است و خدائی ترین اندیشه هایی که در مغز او راه دارد و در آمیختن مجلل ترین چیزهایی که در طبیعت هست با خوش آهنگ ترین صداها شعر نامیده می شود.»

۶- **افسون سخن**. «کلمه» تنها بیان کننده يك منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال-انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هر چیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجانها و خاطره هایی که هر يك از آنها برمی انگیزد دقت کرد. در سال ۱۸۲۰ هنوز «کلمه» برده ای بیش نبود. مردم سال ۱۸۳۰ آنرا آزاد ساختند و در سالهای بعد از آن، مقام فرمانروائی یافت. و یکتور هوگو در این باره مقالاتی نوشت و گفت: «کلمه عبارت از سخن است و سخن خداست.»

باین ترتیب توجه به ارزش کلمات مختلف، قاموس رومانیک را غنی تر ساخت و اکتفاء به کلمات ساده و معینی که جزو اصول کار کلاسیکها بود متروک گردید.

بنابر تعاریف کلاسیک، شعر عبارت از فن نظم است. و حال آنکه اغلب نوشته های منظوم را شعر نمی توان گفت و چه بسا نوشته منثور که در حقیقت شعر است و نویسندگان آنها را باید شاعر نامید. به این ترتیب شعر را بجای اینکه نوع مخصوصی از نوشته بنامند، بهتر است حس زیباشناسی

و حالت روحی مخصوص تلقی کنند .

یکی از مشخصات دیگر رومانتیسم نیز علاقه به مسیحیت است. دین که فلاسفه قرن هیجدهم بمخالفت با آن برخاسته بودند ، در میان رومانتیکها بعنوان احتیاجی قلبی و درونی زنده شد. رومانتیکها که از راه احساسات بسوی ایمان می رفتند، دین را از نظر «هنری» مورد توجه قرار دادند . **شاتو بریان** مسیحیت را نه به عنوان اینکه صحیح ترین ادیان بود ، بلکه برای اینکه شاعرانه ترین آنها بود ، دوست می داشت، و اثر خود را بنام «جلال مسیحیت *Génie du Christianisme*» بدین منظور نوشت. او کلیسای «گوتیک» را نه به عنوان مرکز که بشریت را اداره می کند، بلکه به عنوان یک شاهکار معماری که دلها را دچار هیجان می سازد مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی و زیبا پسند بود که شعر رومانتیک، برخلاف شعر کلاسیک، جنبه «درونی» بخود گرفت . حتی رمان که بیشتر از هر اثر ادبی جنبه «بیرونی» دارد، مانع تخیلات دامنه دار و احساسات شدید نویسندگان رومانتیک نشد .

ویکتور هوگو «*Contemplations*» خود را «خاطرات یک روح»

نامیده است. بهتر است، این نام را به تمام آثار رومانتیک اطلاق کنیم. در این اشعار بزمی ، بیشتر از سرسبزی بهار، بر گهای زرد پائیز به چشم می خورد و بیشتر از نغمه های پر نشاط بامدادی، آهنگ حزن آلود غروب جلوه گرمی شود. و بجای روشنائی، سایه و تاریکی حکم فرماست. این حزن و اندیشه. مثل دردی پنهانی، پیوسته در اشعار رومانتیکها طنین می اندازد . ریشه این تردید و نومیدی را بیشتر باید در همان جنبه احساساتی و زیبا جوئی مسیحیت جستجو کرد. چنین مسیحیتی ، بجای اینکه اندیشه و تردید را زائل سازد، آنرا بیشتر می ساخت.

بیماری قرن

Mal de Siècle

پس از تأثیرات و تشنجات ترس آور انقلاب و پس از اینکه حماسه‌ها و موفقیت‌های خونین آن در میان بدبختی بزرگی خاموش میشود و جای خود را به امپراطوری می‌دهد، شاعر رومانتيك که در برابر این نقش غریب سرنوشت، خود را باخته، به دنیای درون خویش پناه می‌برد. در این جهان درونی، اولین چیزی که شاعر با آن روبرو می‌شود، وجودی است که بسوی فنا می‌رود و هیچ‌راه بازگشتی ندارد. این شاعر که از جنبه‌های عاقلانه و راهنمایی‌کننده مسیحیت بهره‌مند نشده است، احساس می‌کند که حزن شدیدی در دلش ریشه می‌دواند. به‌رای تسلی خود، گمان می‌کند که هر لحظه بفکر بهترین طرز زندگی که ممکن است وجود داشته باشد، باید بود؛ و از اینرو در آرزوی عوالمی رؤیائی است که چنین زندگی مطلوبی در آنها امکان پذیر باشد. باینجهت رومانتيسم، باشوق و هیجان، در طلب رسیدن به سرزمین‌های خیالی است.

بیماری «رنه»، رمان معروف شاتوبریان، بیچارگی روحی است که در خلأ دست و پا می‌زند، نمی‌داند چه می‌خواهد، گاهی می‌خواهد از جسم خود خارج شود و فرار کند و زمانی می‌خواهد که همه کائنات را در خودش مستحیل گرداند. این بیماری که «بیماری قرن» نامیده میشود، بصورت‌های مختلف پدیدار می‌گردد. «اوبرمان Obermann» قهرمان سنانکور Sénanecour که دچار تخیلات می‌شود و سربه کوه و بیابان می‌گذارد و «آدلف Adolphe» قهرمان بنژامن کونستان Benjamin Constant که با تجربه تلخی، جوانه زندگی خود را پژمرده می‌سازد و قهرمانان دیگری از این قبیل، در این قافله تخیلات، که دانسته و سنجیده

رنج می کشد و از شکنجه خود لذت می برد، قراردادارند، و لامارتین هم در کنار دریاچه های خیال انگیز دچار تخیلات می شود.

بازگشت به قرون وسطی همانطور که در بالا اشاره کردیم، رومانتیسزم خود را ملزم نمی داند که از چند اصل معین و حساب شده

تبعیت کند و نیز اصراری ندارد که مانند کلاسیسیسم از ادبیات دوره مشخصی تقلید نماید. ولی در عین حال می خواهد طبیعت را نه به آن صورت که نویسندگان کلاسیک محدود ساخته اند، بلکه بصورت بدوی و دست نخورده ای توصیف کند.

از اینرو بسوی افسانه ها و ترانه ها و حماسه های گمنام کهن متوجه می شود. قرون وسطی با اشعار غنائی خود، با ترانه های عاشقانه اش، با شوالیه ها و افسانه ها و زندان های زیرزمینی، با کشیش های گناهکار، با مجالس عیش و قصرهای مرموز، نظر هنرمندان رومانیک را جلب می کند و ناگهان وارد ادبیات رومانیک می شود. «هوگو» هان دیسلاند «Han d'Islande» و «قصائد Ballades» را می نویسد و «گوژپشت نتردام Notre Dame de Paris» را که قویترین اثر منشور اوست بصورت حماسه «گوتیک» خلق می کند. به همان اندازه که کلاسیسیسم از قرون وسطی وحشت دارد، رومانتیسزم مفتون آنست.

میدان اصلی مبارزه میان کلاسیسیسم و رومانتیسزم

در عالم تئاتر صحنه تئاتر است. «ویکتور هوگو» در سال ۱۸۲۷

با مقدمه ای که بر درام «کرمول» نوشت، این مبارزه را شروع کرد و بدنبال آن، نبرد واقعی بر سر نمایش درام دیگر او بنام «ارنانی» در گرفت. (۱)

۱- ماجرای نبرد «ارنانی» را تئوفیل گوتیه در کتابی بنام «تاریخ

رومانتیسزم» نوشته است که قسمت جالبی از آنرا در نمونه هایی از آثار رومانیک نقل می کنیم.

کلاسیک‌ها حقیقت را فقط از يك جنبه مورد توجه قرار داده و از این حقیقت آنچه را با نمونه معینی از زیبایی تطبیق نمی‌کرد، بی‌انصافانه بدور انداخته بودند. به معایبی که در زندگی دیده می‌شود و چیزهای مضحك و زشت اجازه ورود به صحنه نمی‌دادند و حال آنکه «درام رومانتیک» که می‌خواست مانند طبیعت رفتار کند، در صحنه را بروی هر چیزی که در زندگی وجود داشت باز کرد.

برای کلاسیسیسم جنبه‌های فردی حائز هیچگونه اهمیتی نبود. این مکتب فقط به صفات کلی اهمیت می‌داد. برای تأثیر قرن هفدهم «حرص» و «خست» وجود داشت؛ اما درام قرن نوزدهم «يك مرد حریص» یا «يك خسیس» خاص را با تمام مشخصات مخصوص بخودش بروی صحنه می‌آورد.

قهرمانان کلاسیک در دنیائی ایده‌آلی زندگی می‌کنند. آنها با هیچ دوره و هیچ کشوری ارتباط ندارند و هنرمند کلاسیک از این که رنگ يك دوره و یایك محیط معین را به قهرمانانش بدهد، خودداری می‌کند. صحنه هر قدر بی‌رنگ‌تر باشد، برای هنر مجرد و منتزع تراژدی مناسب‌تر است و این قهرمانان چون ارواح مطلقه هستند که زمان و مکان بهیچوجه در آنان مؤثر نیست.

رومانتیسم بجای قیافه‌های ایده‌آلی کلاسیک، انسانهایی را می‌گذارد که زندگی فردی و مشخصی دارند و تحت تأثیر محیط و عصر خود واقع می‌شوند.

ازینرو هنرمند رومانتیک با توضیحاتی خصوصی و مشخص و منحصر بفرد قهرمان خود را معرفی می‌کند.

«ویکتور هوگو» در پایان مقدمه نمایشنامه «کرمول»^۱ چنین می گوید: «تئاتر جام جهان نمائی است که هر چه در دنیا و تاریخ و زندگی بشر وجود دارد باید در آن منعکس شود ... ولی با عصای سحر آمیز هنر! ...» و در پرتو همین عصای سحر آمیز است که خود ویکتور هوگو به هر طرف که نگاه می کند زشتی و زیبائی، «کازیمودو» و «اسمرالدا» (قهرمانان گوژپشت نتردام) را بعنوان سمبول رومانتیسزم در کنار یکدیگر می بیند. در «ماریون دولرم Marion de Lorme» هوس فاحشگی و عشق پاک، در «لو کرس بورژیا Lucrece Borgia» عطش خونخواری و محبت مادری، در «تریبوله Triboulet» دلچسپی خائن و پدر مهربانی را می آفریند.

دلائل مقدمه «کرمول»، که امروزه مطابق با وضع زمان نقد شده بعضی قبول و بعضی رد گردیده است، در دوره خود متین و مسلم و تردیدناپذیر شمرده می شد. انتشار این مقدمه نهضتی در فرانسه برپا کرد که شبیه نهضت «رنسانس» بود و خون تازه و جوشانی در رگها به جریان انداخت. پس از نمایش پرسروصدای «ارنانی»، نمایشنامه های دیگری هم روی صحنه آمد. روز سوم مه ۱۷۳۱ درام «آنتونی Antony اثر الکساندر - دوما پدر و در روز ۱۳ فوریه ۱۸۳۵ «شاترتون Chatterton» اثر آلفرد و وینی نمایش داده شد. این درامها نمونه زنده ای از آنچه هوگو در مقدمه «کرمول»

۱- ویکتور هوگو بر نمایشنامه معروف خود «کرمول Cromwell» مقدمه ای نوشته که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن بسی بیش از اصل نمایشنامه است. این مقدمه را باید مرآه ای مکتب رومانتيك شمرد. با همین مقدمه است که مکتب رومانتيك آغاز شد و همین مقدمه باعث گردید که هوگو را پیشوای رومانتيك بشمارند. قسمتی از این مقدمه در نمونه های همین فصل ترجمه و نقل گردیده است.

گفته بود شمرده میشد و موفقیتی که بر اثر نمایش آنها بدست آمد مانند فتح «ینا» و «استرلیتز» فراموش نشدنی بود.

در فصل گذشته دیدیم که نویسندگان کلاسیک

بطرف رمان نمی رفتند و در دوره کلاسیک، رمان

ارزش مهمی نداشت. ولی در دوره رومانتيك، درست عکس این موضوع پیش

آمد و رمان نسبت به سایر انواع آثار ادبی، اهمیت خاصی کسب کرد.

نویسندۀ رومانتيك خود را موضوع رمان قرار داد و حالات شخصی و روحی

خود را تشریح کرد و به این ترتیب برای نخستین بار «رمان شخصی Roman

Personnel» بوجود آمد. علاقه به شرح و وصف حوادث جالب گذشته «رمان

تاریخی» را خلق کرد و درك را بطنۀ عشق و علاقه بازندگی مایه ایجاد «رمان

عشتی» شد.

چنانکه دیدیم درام رومانتيك برای کسب موفقیت مبارزه سختی با

تراژدی کلاسیک کرد ولی در مورد رمان به چنین مبارزه ای احتیاج نبود

زیرا کلاسیسیسم اهمیتی برای رمان قائل نشده بود و محدودیتی برای

نویسندگان رمان نبود تا برای رفع آن احتیاج به مبارزه باشد.

رمان نویسانی که در دوره رومانتيك بمیان آمدند، به انواع رمان

دست زدند، هر موضوعی که خواستند انتخاب کردند و درباره آن رمان

نوشتند. اما قالب این رمانها بهر شکلی که ریخته میشد مطلبشان اغلب

عبارت از انعکاس روح نویسنده بود.

رمان تحلیلی و روانی نیز در این میان تأثیر مهمی داشت. «رنه» اثر

شاتوبریان و «اوبرمان» اثر سنانکور و «آدولف» اثر بنژامن کونستان را که

زائیده بیماری قرن بودند در شمار اینگونه رمانهای آورند. می توان گفت که شاهکار این رمانهای روانی «شهوة Volupté» اثر سنت بوو Sainte-Beuve منتقد بزرگ است.

رومانتیسیم ویکتور هوگو در نثر قویتر است. او در «مردی که می خندد» زشتی برونی را با زیبایی درونی در یکجا گردمی آورد. در «بینوایان» انسان را در کشمکش با نحوست قوانین نشان میدهد. در «آخرین روز یک محکوم» رنجها و اضطرابات تحمل ناپذیر روح مایوس و فلک زده ای را منعکس می سازد و بالاخره در «کارگران دریا» نبرد با قوای عنان گسیخته طبیعت را نشان میدهد. همه این رمانها که با نثری غنائی و حماسی و نمایشی نوشته شده، زائیده تخیل عجیب و فوق العاده هوگو است.

آثار «لامارتین» مانند باران بهاری است که پس از یک شب طوفانی و آشفته، همراه با آفتاب مطبوعی بیارد. در «رافائل» و «گرازیلا» عشقهای خود را شرح میدهد و در «ژنویو» و «سنگتراش سن پوان» علاقه خود را به طبیعت بیان می کند.

«آلفره دوموسه» که تا پایان عمر از نیروی اراده محروم مانده است، با اثر خود بنام «اعترافات یکی از ابناء زمان La Confession d'un enfant de siècle» سندی قطعی درباره «بیماری قرن» و زندگانی درونی بدست میدهد.

در رمانهای مذکور تمام مشخصات رومانتیسیم را می توان دید، اما زنده ترین نمونه رومان رومانیک را در آثار ژرژ سان George Sand باید جست. این زن هنرمند که سرگذشت خود را در آثارش منعکس ساخته و آنچه را در این کتابها نوشته در زندگی عمل کرده است، یکی از شاخص

ترین نمایندگان رومانتیسم است که آرزوهای بی پایان و تسکین ناپذیر روح رومانتيك و تخیلات خوشبختی و عشق و هیجان رادر وجود خود گرد آورده است.

ژرژسان جمله‌ای دارد که باید آنرا «دستور رومانتيسم» شمرد. آن جمله چنین است: «مانسل بدبختی هستیم. از اینرو به شدت مجبوریم که بادر و غهای هنر، خودمان را از واقعیت‌های زندگی دور نگاهداریم.» رمان «Elle et Lui»، موضوع تمام آثار رومانتيك ژرژسان را تشکیل میدهد. او در تمام رمانهای خود، از «Indiana» گرفته تا «Jacques» و «Lélia» عشقبازیهای خود را با «آفره دوموسه» شرح میدهد. نویسنده این آثار گاهی عاصی است و گاه خود را به دامان تسلیم و رضا می‌اندازد، پیوسته مضطرب است و نوشته‌های او تخیلات و خاطراتی است که به صورت رمان درآمده است.

با وجود اختلافی که بین رمان «رومانتيك» و رمان «رئالیست» وجود دارد، باید رمان «رومانتيك» را مقدمه‌ای بر رمان «رئالیست» شمرد. علاقه به هم‌آهنگی با زمان و مکان، توجه به مسائل اجتماعی و روابط میان فرد و جامعه، نکاتی است که رابطه‌ای میان این دو نوع رمان تولید می‌کند و همانطور که در رمانهای اجتماعی رومانتيك نشانه‌هایی از ظهور رئالیسم را می‌توان دید (چنانکه در فصل آینده خواهیم دید) بعضی از آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز از قبیل **بالزاک و استاندال**، جنبه «رومانتيك» دارد. سال ۱۸۳۰ را که سال کمال رومانتيسم فرانسه است

افول رومانتيسم
در فرانسه

در عین حال باید آغاز افول این مکتب شمرد زیرا برابر اغتشاشات سیاسی که در این سال در فرانسه

روی داد، رشته‌هایی که گردانندگان این مکتب را به یکدیگر وابسته می‌ساخت از هم گسیخت. البته این دسته خواه و ناخواه از هم می‌پاشید، زیرا رقابت‌ها و اغراضی که در میان شاعران و نویسندگان راه یافته بود چنین وضعی را ایجاد می‌کرد، چنانکه تا آن زمان اغلب هنرمندان کنار کشیده بودند و مستقیماً کار می‌کردند. لامارتین که یکی از شخصیت‌های برجسته این مکتب شمرده می‌شد وارد سیاست شده بود و پس از اینکه در سال ۱۸۳۴ بنمایندگی مجلس انتخاب شد بکلی رابطه خود را با این مکتب قطع کرد. آلفره دوموسه در سال ۱۸۳۶ کتابی بنام «Lettres de Dupuis et cotonet» انتشار داد که افتراق او را از مکتب رومانتيك نشان میداد. میخوری و عیاشی پیش از پیری او را از پا درآورد. آلفره دویینی در سال ۱۸۳۷ با ویکتور هوگو اختلاف پیدا کرد و تغییراتی در عقایدش پدید آمد.

در این میان فقط ویکتور هوگو، تا سال مرگ خود یعنی ۱۸۸۵ به نوشتن و شعر گفتن ادامه میداد. او نیز از سال ۱۸۴۳ تا سال ۱۸۵۴ به سبب مرگ دخترش سکوت کرد، ولی همینکه در سال ۱۸۵۵ دوباره به کار ادب پرداخت اطراف خود را خالی یافت و اثری از دوستان و هم‌مقدمان سابق خود ندید. در سال ۱۸۴۰ سنت بوو منتقد معروف و بزرگ رومانتیسزم بکلی با این مکتب قطع رابطه کرد، حتی در اواخر عمر همکاری سابق خود را با رومانتيك‌ها منکر شد. باید گفت که از سال ۱۸۴۰ بعد دیوارهای کاخ رومانتیسزم رو بویرانی گذاشت.

ادبیات رومانتيك در کشورهای دیگر

«شاعران دریاچه» یا «لیکیست‌ها» Lakistes دسته کوچکی از شاعران انگلیسی بودند که در اطراف

در انگلستان

دریاچه‌های شمال غربی انگلستان گرد آمده بودند و از سال ۱۷۹۸ تا ۱۸۱۵ نخستین اشعار رومانتيك کامل را بوجود آوردند. در میان این عده معروفتر از همه **ویلیام وردزورث** w. Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰) است که او را «شاعر طبیعت» می‌نامند. وردزورث در دوران انقلاب کبیر سفری طولانی به فرانسه کرد و با انقلاب انس و الفت یافت. البته این علاقه دیری نپائید ولی باعث شد که شاعر انگلیسی پس از بازگشت به میهن و اقامت در کنار دریاچه‌ها - با اینکه شخص محافظه کاری بود- دوست بینوایان و دوستدار آزادی شود. پاره‌ای از اشعار او که به وصف زندگی دهقانان اختصاص یافته و به صورتی ساده و تغزلی سروده شده دارای لطف و جذبه خاصی است. اشعار ساده و روان او که فقط احساسات پاک و تشبیهات عالی در آن بچشم می‌خورد نمونه بارزی از رومانتيسم اروپا است.

یکی دیگر از این شاعران **کلریج** Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴) است که زندگی بی‌سروسامانی داشت. سفری به آلمان کرد و با افکار نویسندگان آن کشور آشنا شد. سخنرانیهای ادبی بسیاری ایراد کرد و مقاله‌های انتقادی و فلسفی متعددی نوشت. اعتیاد به افیون بهترین سالهای زندگی او را بر باد داد. روحی ضعیف و ذهنی رؤیائی و اغلب آشفته داشت؛ او در شاعری هنرمند مسلمی بود. یکی از منظومه‌های او که «قصه دریانورد فرتوت» نام دارد شاهکار اشعار اسرار آمیز و درد آلود رومانتيك است که در عین حال بشر دوستی عمیقی در آن به چشم می‌خورد. یکی دیگر از شاعران رومانتيك انگلیسی که تأثیر عمیقی در ادبیات رومانتيك اروپا داشته و پیروان فراوانی پیدا کرده است **لرد بایرن** Lord Byron (۱۷۸۸-۱۸۲۴) است. این شاعر که زندگی پرماجرائی داشت در

جوانی به سفر پرداخت و در یونان همراه استقلال طلبان جنگید و در سی و شش سالگی در عرصه کارزار در گذشت. زندگانی کوتاهش آکنده از تهور و هیجانهای شدید است. غرور هیجان آلود او و عشق شدیدی که به آزادی داشت در همه آثارش دیده می شود. قهرمانان متعدد او همه در حقیقت خود او هستند و سراسر اشعارش مالا مال از تغزل است.

تأثیر و نفوذ بایرون در اروپا سریع و بی نظیر بود. بایرون برای خوانندگان بیشمار کشورهای مختلف اروپا مظهر رومانتیسم هیجان آلود و رؤیائی و سودا زده و نومید و در عین حال پر زرق و برق و درخشان و عصیانی و متهور و سرسام آلود بود. از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ همه جوانان احساساتی تابع بایرون شدند. حتی باید گفت که نفوذ او در طبقات گوناگون مردم کشورهای مختلف بسیار عمیق تر و پایدارتر از «روسو» بوده است.

و بالاخره باید از **شلی** Percy Bysshe Shelley (۱۷۹۲-۱۸۲۲) یاد کرد. این شاعر نیز که در جوانی در گذشت دارای روحی آکنده از عشق و آرمان بود. در طبیعت غرق می شد و از آن لذت می برد، اما بیشتر بشریت را دوست می داشت و برای آن دلسوزی می کرد، طرفدار انقلاب در مذهب و اخلاق و سیاست بود اما این آرزوها را با ایده آلیسم شاعرانه و خامی درمی آمیخت، آرزومی کرد که بر ویرانه های کاخ ستم بنای صلح و عشق و خوشبختی استوار شود. اشعاری تغزلی و آتشین و سودا زده دارد و نیز مانند دیگر شاعران رومانتيك از خود سخن می گوید اما درد و رنج مشترك همه مردم را نیز بیان می کند. «شلی» که فطرتاً قوه شاعری داشت دارای تخیلی بسیار قوی است و همه افکار و تصوراتش با خیال پردازی همراه است. اما این تخیل تازگی و ظرافتی مخصوص بخود دارد.

در میان رمان نویسان دوره رومانتيك انگلستان برجسته تر و مؤثر تر از همه **والتر اسکات** Walter Scott است که با نوشتن آثاری نظیر «بوب روی Bob Roy» و «آیوانهو Ivanhoe» رمان تاریخی را وارد ادبیات کرد. شهرت او بزودی در نویسندگان سایر کشورهای دنیا نیز مؤثر افتاد. در فرانسه ویکتور هوگو «نتر دام دوپاری» **میریمه** Mérimée «وقایع سلطنت شارل نهم» را نوشت و در روسیه، **گوگول** «تاراس بولبا» را تألیف کرد و بالاخره نویسنده متخصصی نظیر «آلکساندر دوما» بوجود آمد که رومانهای تاریخی مفصلی مانند «سه تفنگدار» و «کنت منت کریستو» را از خود بیادگار گذاشت. این رمانهای تاریخی توجه مردم کشورهای مختلف را به نوامیس و سنن ملی جلب کرد.

اما رمان تاریخی در نیمه دوم قرن نوزدهم آن اهمیت و شهرتی را که پیدا کرده بود از دست داد، زیرا با بصورت رومانهای تاریخی سرگرم کننده و بازاری (Populaire) درآمد که بدست نویسندگان بی ارزشی نوشته میشد و یا جنبه باستان شناسی و تحقیق و تتبع بخود گرفت مانند «سالامبو» (۱۸۶۲) اثر **گوستاو فلوبر** که نکات بسیار دقیقی را درباره تاریخ «کارتاژ» مورد بررسی قرار می دهد و نمونه ای از کوشش ودقت و استعداد و هنر این نویسنده بزرگ است.

نخستین مکتب رومانتيك آلمان در شهرهای «لنا»

در آلمان

و «برلین» تأسیس یافت و با بیان آن برادران **شلگل**

Schlegel بودند. (ویلهلم شلگل ۱۷۶۷-۱۸۴۵، فردریک شلگل ۱۷۷۲

— ۱۸۲۹). این برادران قواعد ادبیات رومانتيك را تشریح کردند و تاریخچه

آن را نوشتند. در این دوره **گوته** اشعار و رومانها و نمایشنامه ها و آثار مختلف

خود رایکی پس ازدیگری منتشر ساخت و نه تنها در آلمان بلکه در تمام کشورهای جهان تأثیر فراوان کرد. شیلر نیز با اشعار و نمایشنامه‌های خود تأثیر عمیقی در ادبیات جهان داشت. این دو نفر را باید دور کن اساسی رومانتیسیم آلمان دانست. جریان رومانتیسیم آلمان بخصوص در نیمه اول قرن نوزدهم نیرو گرفت و گذشته از برادران شلگل، نوالیس Novalis (۱۷۷۲-۱۸۰۱) در عالم شعر، هوفمان Hoffmann (۱۷۷۶-۱۸۲۲) در داستان خیالی و هنریش فن کلايست H. Von Kleist (۱۷۷۷-۱۸۱۰) در عالم تئاتر ظاهر شدند.

رومانتیسیم آلمان پس از جنگ‌های استقلال و کنگره وین کاملاً تغییر ماهیت داد و صبغه بدبینی گرفت، زیرا آرزوی ایجاد امپراطوری تحقق نیافته بود و مردم آلمان دچار یأس شدیدی شدند و خود را تسلیم بدبینی کردند این بدبینی در حکم واکنش شدیدی بر ضد خیال پرستی و آرزوهای رومانتيك بود. در ادبیات آلمان کسی که توانسته است این بدبینی عمیق را مخصوصاً در آثار هجو آمیز خود بامهارت عجیبی نشان دهد هنریش هاینه H. Heine (۱۸۵۶-۱۸۹۷) است.

البته این بدبینی رفته رفته تعدیل یافت و بدنبال آن دوره دیگری در ادبیات آلمان بوجود آمد که آنرا دوره خوشبینی نام داده‌اند.

در روسیه نخستین بار شاعری بنام ژوکووسکی

در روسیه

Joukovski (۱۷۸۶-۱۸۵۲) به تقلید از «گری» و

«اوسیان» آثاری بوجود آورد. اما اولین شاعر

معروف رومانتيك روسي الکساندر پوشکين A. pouchkine (۱۷۹۹-۱۸۳۷)

بود. «پوشکين» که دارای استعداد فوق العاده و روح پرهیجانی

بود در آغاز کار چنان اشعار تهور آمیزی گفت که باعث تبعید او به قفقاز و کریمه گردید. او درسی و هشت سالگی در دوائلی کشته شد؛ پوشکین نخست مانند ولتر آثاری «حماسی-هجائی» نوشت، از قبیل «روسلان و لودمیل» (۱۸۲۰) سپس با آثار شکسپر و بایرون آشنا شد و از این دو شاعر انگلیسی الهام گرفت. همچنین سرزمینهای قفقاز و کریمه آثاری از قبیل «زندانی قفقاز» و «فواره باغچه سرای» را با او الهام کردند.

آثار بالا سرشار از زیبایی و لطف شاعرانه است. در شاهکار او «اوژن انیگن Eugene Oniégine» (۱۸۳۰) که شعر جدیدی در هفت هزار بیت است و پوشکین ده سال برای آن کار کرده و همه تجربیات و هنر خود را در آن بکار برده است، تأثیر «دون ژوان» بایرون کاملاً آشکار است. بطور کلی پوشکین را که بانی شعر جدید روسیه است باید یکی از بزرگترین شاعران رومانتيك جهان شمرد. مخصوصاً قدرت تخیل، زیبایی مناظر و آهنگ شعر در آثار او بی نظیر است.

دومین شاعر رومانتيك روسی که باید در اینجا از او نام برد **لرمانتف** Lermontov (۱۸۱۴ - ۱۸۴۱) است. این شاعر چون در بیست و هفت سالگی در دوائل کشته شد دوره زندگی او کوتاهتر از آن بود که بتواند آثارش سبك معين و مشخصی پیدا کند. اما اشعار و نوشته‌هایی که از او مانده است نشان میدهد که این شاعر روسی نیز تحت تأثیر بایرون و «آلفرد وینینی» بوده است مخصوصاً در «شیطان» (۱۸۳۸) تأثیر «الوا» Aloa اثر «وینینی» کاملاً آشکار است. همچنین در اثر منشور او «قهرمان عصر ما» سودای عمیقی دیده می‌شود.

در آغاز قرن نوزدهم، در زیر نفوذ رومانتیسیم غرب

میتسکیویچ
و رومانتیسیم لهستان
قابلیت ذوق لهستانی برای پذیرفتن شعر حماسی،
میهنی و هیجان آلود آشکار گردید و آثاری به تقلید

از آثار گوته و شیلر و بایرون در ادبیات لهستان بوجود آمد.

اما شعر واقعی رومانتيك لهستان شعر دوره مهاجرت است. درد و
اندوه حاصله از تقسیم میهن و قرار گرفتن آن زیر فرمان سه کشور خارجی
و از طرف دیگر ظهور افکار آزادی خواهانه و آرزوی شورش و عصیان به شعر
این دوره روح و ارزش فوق العاده ای بخشید. شعر در پرورش روح ملی تأثیر
مهمی کرد، برای ملت ستم دیده بصورت وجدان بیداری در آمد و لحن
آسمانی و الهام بخشی بخود گرفت و بیان کنندۀ آرزو و عشق و ایمان و امید
ملت گردید.

در این دوره ستوان آدام میتسکیویچ (Adam Mickiewicz) ۱۷۹۷-۱۸۵۵

که بمناسبت داشتن افکار ملی گرفتار و به سیبری تبعید شد، و
بعدها در آلمان و ایتالیا و فرانسه اقامت گزید، از سال ۱۸۲۲ تا ۱۸۳۴
قوی ترین و مؤثرترین اشعار رومانتيك لهستان را بوجود آورد و مورد احترام
و پرستش جوانان قرار گرفت. اثر بزرگ او که «نیاکان» نام دارد و نیمی
بسبك «ورتر» گوته است و نیمی جنبۀ فانتزی دارد از افسانه های قدیم
لهستان الهام گرفته است و در ردیف آثار مهم رومانتيك اروپا شمرده می شود.
وی اشعار دیگری نیز به سبك پوشکین و «بایرون» دارد. اما آثار میتسکیویچ
را بهیچ وجه نمی توان تقلیدی از دیگران شمرد و در تمام این آثار تازگی
و بکارت بخصوص بچشم می خورد.

«میتسکیویچ یکی از ستاینندگان غم و اندوه در قرن نوزدهم است

ولی از شمار این سرایندگان تنها کسی بود که هرگز در مفهوم عمیق زندگی و عمل تردید نکرد. اندوهبارترین اثرش از جوشش و کوشش و کشش زندگی سخن می‌راند.

میتسکیویچ و صاف آرزوها و حرمانها و امیدها و ناگامیهای زمان خود و ملت خود بود. هنرمندی بود که هماهنگی قرن خود نشیب و فراز بسیار دید و همواره تلاش خود را از سر گرفت و هیچگاه از پای ننشست. پوشکین دربارهٔ او می‌گفت: «از زمانهای آینده سخن می‌راند، زمانی که ملت‌ها کین و پر خاش را فراموش کنند و یکدل و یک جان بصورت خانواده‌ای بزرگ در آیند.»

میتسکیویچ مبشر انسانیت و عدالت و حقیقت و نوید آینده بود^۱»
 در سال ۱۸۰۲ استفنس Steffens طبیعی دان و
 فیلسوفی که از آلمان وارد «کپنهاک» شده بود،
 برای رواج دادن اصول مکتب رومانتيك آلمان در دانمارك تبليغ می‌کرد.
 در آن اثناء او هلنشلگر oehlenschlaeger (۱۷۷۹-۱۸۵۰) شاعر و نویسنده
 دانمارکی ملاقات معروف شانزده ساعته‌ای با او کرد که آن ملاقات را باید
 سر آغازی برای مکتب رومانتيك دانمارك شمرد. در همان سال «او هلنشلگر»
 کتابی بنام «شاخهای طلائی» نوشت و در آن مردم دانمارك را از اینکه به
 افسانه‌های ملی خویش بی‌اعتناء هستند سرزنش کرد. بعد به آلمان و
 سویس رفت و مدتی با «مادام دستال» معاشرت کرد و اشعار و نمایشنامه‌های
 حماسی و غنائی متعددی با استفاده از ادبیات مسیحی قرون وسطی نوشت
 ۱ - مطالب بین گیومه از شماره ۱۱ سال ششم مجلهٔ سخن نقل
 شده است.

که استعداد شاعرانه زیادی در آنها محسوس است .
شاعران دیگر دانمارکی که بعد از «اوهلنشلگر» آمدند از او پیروی کردند. ادبیات رومانتيك دانمارك بیشتر از اینکه جنبه «شخصی» داشته باشد، افسانه‌ای و استعاره‌ای بود، و پایان این دوره در ادبیات دانمارك درست در نیمه قرن بود .

رومانتیسزم سوئد نیز تحت تأثیر «اوهلنشلگر» و رومانتیسزم آلمان بطور ناگهانی در سال ۱۸۱۰ آغاز شد. آغاز رومانتیسزم سوئد بصورت تشکیل دو دسته در آن کشور بود که رقیب همدیگر بودند. اولی دسته **فسفریست‌ها** بود که از «شلگل» و «نوالیس» تقلید می کردند و این اسم به سبب مجله آنها که Fosforos نام داشت به آنها داده شده بود . و دومی **گوتیک‌ها** که از اساطیر اسکاندینا و از شعر قدیم «اسکالدها» الهام می گرفتند .

بزرگترین شاعر رومانتيك سوئدی **تگنر** Tegnér (۱۷۸۲-۱۸۴۶) بود که نخست معلم بود و بعد کشیش شد و زندگی خصوصی بسیار آزاد و عاشقانه‌ای داشت .

او به «گوتیک‌ها» تمایل داشت اما از حدت و هیجان شدید آنها گریزان بود. با «فسفریست‌ها» مخالفت می کرد زیرا رومانتیسزم آشفته و احساساتی آنها را که جنبه مرضی گرفته بود و مخصوصاً تقلیدی را که آنان از ادبیات آلمان می کردند نمی پسندید. «تگنر» بیشتر پیرو گوته و بایرون و «اوهلنشلگر» است. اشعارش قوی و آهنگدار و دامنه تخیلاتش وسیع است .

در مجارستان، دوره رومانتيك با آثار **کیشفالودی** Kisfaludy (۱۷۷۲-۱۸۴۴) شروع شد . این شاعر و نویسنده که سابقاً افسر بود و بدست

فرانسویان گرفتار وزندانی شده بود، گذشته از اشعار رومانتيك، با نوشتن «قصه‌های قدیم هنگری» مانند «والتر اسکات»، بعنوان نویسنده ملی کشور خویش معروف شد.

اما بزرگترین شاعر رومانتيك مجارستان **پتوفی** Sandor Petöfi (۱۸۲۲-۱۸۹۴) است که نخست‌هنرپیشه بود و آخر در راه نجات میهنش با روسها و اطریشیها جنگید و پیر و زمندانه کشته شد. پتوفی فطرتاً شاعر است و اشعاری گرم و نافذ دارد. موضوع اشعار ملی خود را از ترانه‌های قدیم ملی گرفته و به آنها لحن «شخصی» صمیمانه‌ای داده است. در عین حال از «هاینه» و «هوگو» نیز الهام گرفته است.

در ایتالیا، از سال ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۰ دسته‌ای بنام «دسته رومانتيك میلان» تشکیل یافت اما هیچ شاعر قوی و ارزشداری در میان گردانندگان این دسته پیدا نشد. یگانه نویسنده رومانتيك ایتالیا که آثار ارزشداری از خود باقی گذاشته و در شمار نویسندگان معروف جهان درآمده است **الساندرو مانزونی** Alessandro Manzoni (۱۷۸۵-۱۸۷۳) است. مانزونی دارای احساساتی عالی، رقیق و انسانی است. قصیده‌ای که او به مناسبت مرگ ناپلئون گفت قویترین شعری بود که بمناسبت این حادثه گفته شده بود، در ظرف مدت کمی بیست و هفت بار بزبانهای مختلف ترجمه شد و ترجمه آلمانی آن بدست «گوته» انجام گرفت.

در اسپانیا رومانتيسم تأثیر واقعی خود را پس از نیمه قرن نوزدهم نشان داد و این تأثیر بخصوص در تئاتر اسپانیا محسوس بود. از معروفترین نویسندگان و شاعران رومانتيك اسپانیا باید **خوزه دواسپرونسدا** Jose de Espronceda (۱۸۰۹-۱۸۴۲) و **زوریللا** Zorilla (۱۸۱۷-۱۸۹۳) را نام برد که آثار معروفی در ادبیات اسپانیا از خود باقی گذاشته‌اند.

قسمت هائی از دو اثر مهم

که پیشوایان رومانتیسم در بارهٔ مکتب خودشان نوشته اند .

۱

مقدمه «کرمول» Préface de Cromvell

بقلم ویکتور هوگو Victor Hugo

ویکتور هوگو مقدمه‌ای بر درام «کرمول» نوشته است که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن خیلی بیشتر از اصل درام «کرمول» است .

این مقدمه را باید مراعاتنامهٔ مکتب رومانتيك شمرد و با همین مقدمه است که رومانتيسم بعنوان مکتب مستقلی آغاز میشود و همین مقدمه باعث شده است که «هوگو» را پیشوای رومانتيسم بشمارند . اکنون در اینجا صفحه‌ای از این مقدمه را نقل می‌کنیم .

دوران سه‌گانهٔ تاریخ بشری

در روی زمین، پیوسته يك نوع تمدن و یا ساده‌تر بگوئیم يك جامعه وجود نداشته است . بشریت مانند هر يك از ماها ، بزرگ شده ، ترقی کرده و رشد نموده است . زمانی طفل بود ، دوره‌ای به سن و سال مرئی رسید و اکنون شاهد پیری پر عظمت او هستیم . پیش از عهده‌ای که جامعهٔ امروزی آنرا «عهد قدیم» می‌نامد، دوره‌ای هم وجود داشته که قدیمی‌ها آنرا «قرن افسانه» نامیده‌اند و حال آنکه اگر «عصر اولیه» نامیده می‌شد، درست‌تر بود . و این سه دورهٔ متوالی است که تمدن، از آغاز تا کنون بخود دیده است . پس چون شعر پیوسته در اجتماع بوجود می‌آید، مانیز با توجه به وضع اجتماعی تشخیص می‌دهیم که شعر، در هر يك از سه عصر – عصر اولیه ، قدیم و جدید – چه مشخصاتی می‌تواند داشته باشد ...

باید بگوئیم که شعر نیز سه دوره دارد که هر دوره آن بایکی از عصرهای اجتماع تطبیق می کند، اشعار غنائی، حماسه، درام. عصر اولیه تغزلی و غنائی است، عهد قدیم حماسی است و دوره جدید دراماتیک. اشعار غنائی عصر اولیه نغمه ابدیت را ساز می کند؛ حماسه، تاریخ را تجلیل مینماید؛ و درام، زندگی را تصویر می کند. صفت اولی طبیعی بودن، صفت دومی سادگی و صفت سومی حقیقی بودن است. تاریخ نویسان در دوره دوم بوجود آمده اند و وقایع نگاران و منتقدان در دوره سوم. قهرمانان اشعار غنائی اشخاص بزرگ و عظیم الجثه ای هستند، مانند «آدم»، «قابیل» و «نوح». قهرمانان حماسه ها پهلوانانی غول صفت اند مانند «آشیل» Achille، «آتره» Atreé و «اورست» Oreste. و قهرمانان درام بجز انسانهای معمولی چیز دیگری نیستند. مانند «هاملت» Hamlet «ماکبث» Macbeth و «اوتللو» Othello. شعر غنائی ایده آل را در نظر می گیرد، حماسه عظمت و بزرگی را و درام واقعیت را. بالاخره باید گفت که این شعر سه گانه، از سه منبع بزرگ سرچشمه میگیرد: «تورات»، «هومر» و «شکسپیر»...

۲

تاریخ رومانتیسم (1897) *Histoire du Romantisme*اثر تئوفیل گوتیه *Théophile Gautier*

بیست و پنجم فوریه ۱۸۳۰؛ این تاریخ در مغزهای ما با حروف آتشی نقش شده است: تاریخ اولین شب نمایش «ارنانی»...
شاعر جوان با جرأت غرور آمیز و با نبوغ بزرگ خویش، شرف و افتخار را از جلب توجه و موفقیت بالاتر می شمرد. او کمک دسته های اجیری را که مایه موفقیت نمایشنامه ها می شدند، با عناد و لجاجت رد کرده بود. کف زنان مزدور نیز بسهم خودشان ذوقی نظیر ذوق اعضای آکادمی داشتند. آنها بطور کلی کلاسیک بودند.

اما ما نمی توانستیم راضی شویم که «ارنانی» تک و تنها بدون کمک، با مردم هوچی و کج فکری که در سالون جمع شده بودند و لژ نشین های آرام

و مستی که در زیر پرده نراکت، دشمنی و کینه خود را پنهان کرده بودند و خطرشان کمتر از دسته اول نبود، به مبارزه پردازد، جوانان پرحرارت رومانتيك که «مقدمه کرمول» را با ایمان تعصب آلودی خوانده بودند به «هوگو» پیشنهاد کردند که اجازه دهد خدمتی باو کنند. استاد جوان نیز در قبول این پیشنهاد مانعی ندید.

جوانان به دسته‌های کوچک تقسیم شدند. در دست هر يك از آنها، علامتی از کاغذ چهار گوش وجود داشت که بر روی آن کلمه «Hierro» نوشته شده بود (هیر و امضای رومانتيك «ویکتور هوگو» بود). این جوانان روشنفکر و فهمیده که از خانواده‌های تمیزی بودند و علاقه دیوانه‌واری به هنر و شعر داشتند، عده‌ای نویسنده، دسته‌ای نقاش و عده‌ای موسیقی‌دان، مجسمه‌ساز و معمار بودند. همه آنها درباره مسائل ادبی صاحب نظر بودند. اما متأسفانه در بعضی از روزنامه‌های کوچک و بی‌ارزش عصر و مقاله‌های هجو آمیز و انمود شده بود که این جوانان دسته‌ای ولگردند و از گوشه و کنار جمع آوری شده‌اند. اینها وحشیان کثیف و بی‌فکر و دیوانه «هون» نبودند که در برابر «تئاتر فرانسه» چادر زده باشند بلکه شوالیه‌های آینده، قهرمانان فکر و مدافعان عصر آزادی بودند. و همه زیبا، آزاد و جوان بودند. آری آنها زلف داشتند. (انسان که از مادر با گیس مصنوعی دنیا نمی‌آید.) زلف‌های بعضی از آنان با چین و شکنهای ملایم و درخشان بر روی شانه‌هاشان ریخته بود، زیرا این زلفها بسیار خوب شانه شده بود. ذوق شخصی در وضع لباس آنها دخالت داشت. رنگهائی هم که انتخاب کرده بودند بسیار عاقلانه بود.

با سوء نیت و به امید اینکه سروصدائی تولید شود و بهانه‌ای برای دخالت پلیس بدست آید، درهای تاترا از ساعت دو بعد از نصف شب باز کرده بودند. در میان تاریکی و یا حداقل نیمه تاریکی سالنی که چراغهای آن روشن نشده بود، شش یا هفت ساعت انتظار واقعاً کار مشکل و طاقت فرسائی بود. حتی بفرض آنکه در آن ساعت آخر شب، ارنانی مانند آفتاب درخشانی طلوع می‌کرد!

کرسنگی رفته رفته خود نمائی می‌کرد. آنها که محتاط تر بودند، شکلات و حتی بعضی‌ها بقول کلاسيك‌های بدبخت، کالباسهای مغز سیردار آورده بودند.

بالاخره چهل چراغ بزرگ ، با سه طبقه چراغ و درخشندگی مخصوص منشوری خود ، با آرامی از سقف پائین آمد. و چراغهای جلو صحنه ، دیواری از نور بین عالم خیال و دنیای حقیقت کشید .

در جلو صحنه ، شمعدانهای متعدد روشن بود و سالون آهسته آهسته پر میشد. نزدیک جایگاه ارکستر و بالکون تئاتر ازادبا و اعضاء آکادمی پر شده بود . گوی سر و صدای طوفان سنگینی در سالون شروع میشد . لحظه باز شدن پرده فرارسیده بود: هر دو طرف چنان از کینه سرشار بودند که خطر شروع زد و خوردی پیش از آغاز نمایش میرفت . بالاخره صدای سه ضربت چوب شنیده شد. تنهایک نگاه به قیافه تماشاگران کافی بود نشان دهد که نمایش امشب نمایشی عادی نیست . دو سیستم ، دونیت ، دو نیرو با هم روبرو شده بودند . (حتی اگر بگوئیم «دو تمدن» مبالغه نکرده ایم) این دو دسته همانطور که اغلب در اختلافات ادبی دیده میشد ، از ته دل نسبت به همدیگر احساس دشمنی می کردند. آماده بودند که با هم بجنگند و گریبان همدیگر را بگیرند .

هر کس نسبت بدیگری حالت خصمانه ای داشت. بیازوها فشار می آمد و يك تماس کوچک کافی بود که نزاع شدیدی آغاز گردد...

نمونه‌هایی از آثار دوره رومانتيك

۱

از ادبیات انگلستان

اوسیان Ossian

اثر مك فرسن Macpherson (۱۷۳۸-۱۷۹۶)

« اوسیان » شاعر حماسه سرای نابینا که تحت حمایت « مالوینا » زن بیوه پسر خود اوسکار زندگی می‌کند ، به آهنگ چنگ خویش داستان پیروزیهای پدر خود « فینگال » شاه شجاع و سایر جنگجویان رامیسراید . اما با این داستانها و احساسات ، اندوه خود شاعر نابینا و افکار و تصورات اخلاقی او و شرح مناظر و چیزهای دیگر نیز آمیخته است و این ترانه‌ها را از یک نواختی نجات می‌دهد . « مك فرسن » نامها و چهار چوب اثر خود را از افسانه‌های قدیمی اسکاتلندی و ایرلندی به عاریت گرفته اما مناظر و محیط کشور خویش و زمان خود را در آن وارد ساخته است . در اینجا چند قطعه از کتاب « اوسیان » نقل می‌کنیم :

به خورشید

ای که بر بالای سرهای ماروانی و چون سپر پدرانمان مدوری ، انوار تو از کجا می‌آید ای خورشید! انوار جاودانی تو از کجا می‌آید؟ تو با زیبائی شاهانه‌ات پیش می‌روی . ستارگان در آسمان پنهان می‌شوند . ماه پریده رنگ و سرد در میان امواج غرب غوطه می‌خورد . تو تنها روانی ای خورشید! چه کسی میتواند رفیق راه تو باشد؟ سلسله جبال ازهم گسسته می‌شود، کوهها نیز در طول سالها از میان می‌روند، دریا بنوبت در جزر و مد است، ماه در آسمان گم می‌شود. تنها توئی که پیوسته یکسانی... تو مدام در محیط نورانی خویش شاد و سرگرمی . هنگامی که زمین بر اثر طوفانها تاریك است ، هنگامی که

برق می جهد و رعد می غرد، تو با همه زیباییت برهنه بیرون می آئی و به طوفان می خندی .

افسوس! تو بیپهوده برای «اوسیان» نور می پاشی. چه گیسوان زرینت بر روی ابرهای خاور موج زند و چه انوارت بر دروازه های باختر بلرزد، او دیگر اشعه ترا نمی بیند، اما شاید تو هم چون من، فصلی بیش در پیش نداری و سالهای عمر تو پایانی خواهد داشت. چه بسا که روزی در سینه ابرها خواهی خوابید و صدای صبح را نخواهی شنید .

به ماه

دختر آسمان ، ای ماه ، تو چه زیبایی! آرامش و صفای چهره ات چقدر برای من مطبوع است ! تو آکنده از لطف پیش می روی ستارگان قدم بر جاپای زنگاری تو می نهند و بسوی شرق می روند. در حضور تو ابرها شاد و خندان می شوند و اشعه تو گوشه های تاریک آنها را سیمین می سازد. چه کسی می تواند چون تو در آسمانها راه رود، ای دختر آسمان ؟ به دیدار تو ستارگان شرم زده دیدگان درخشان شان را بر می گردانند. در پایان این راه هنگامیکه ظلمت عمیق تر می شود و قرص ترامی پوشاند ، بکجا میروی؟ آیا تو هم چون «اوسیان» منزلی داری ؟ خواهرانت از آسمان بزیر افتاده اند ؟ آنها که در دل شب همراه توشادی می کردند ، دیگر وجود ندارند ؟ آه ! بیشک آنها پامین افتاده اند، ای چراغ زیبا، و تو گاه گاه به گوشه خلوتی می روی تا بر آنها گریه کنی . اما شبی خواهد آمد که تو نیز خواهی افتاد و جاده های زنگاری آسمان رهایت خواهند کرد . آنگاه ستارگان، که حضور تو مایه تحقیرشان بود، سرهای درخشان خود را خواهند افراشت و بر سقوط توشادی خواهند کرد. اکنون تو به همه نور خویش آراسته ای ؛ از کاخ خویش بدر آی و در آسمانها جلوه کن . ای باد ، اذهم بشکاف ابرهایی را که دختر آسمان را از چشم ما پنهان می دارند ! اومی آید تا قلل سرسبز کوهها را روشن سازد و اقیانوس، امواج نیلگون خود را در زیر انوار آن رویهم می غلطاند .

به ستاره شامگاهی

ستاره ، ای همراه شب ، که سرتابناکت از میان ابرهای شامگاهی جلوه می کند و شاهانه برفلك لا جور دی قدم می نهی، در دشت وهامون به چه

می نگری؟ بادهای طوفانی روز خاموش شده اند، صدای سیل گوئی دورتر شده است. امواج فرونشسته بردامن صخره می خزند، مگسهای آغازشب که بابالهای سبکشان به سرعت در پروازند سکوت فضا را از صدای بالهای خود آکنده اند. ای ستاره درخشان، در دل شب به چه می نگری؟ ترامی بینم که لبخند زنان به سوی افق پائین می روی. امواج شادی کنان دورتر می گیرند و گیسوان تابناکت را شستشو می دهند. بدرود ای ستاره خاموش، تا پرتو نبوغ من بجای تو بدرخشد...

دو شاعر گور در مرگ فرزندان شان می گریند

آلپن - آه «مورار» Morar! تو چون غزال کوهی سبکبال و چون شهاب سوزان سهمگین بودی... اما اکنون منزل لگاه تو چقدر تنگ و تاریک است! ترا که آنهمه بزرگ بودی، فضائی در میان گرفته است که با سه قدم می پیمایم. چهار سنگ خزه دار یگانه بنائی است که خاطره ترا در دل مردم زنده می کند. درختی که بجزیرک برک بروی آن نمانده و چمنی که ساقه های درازش بانفس بادها می لرزند، گور «مورار» توانا را به چشم شکارچی نشان میدهند.

آرمن - اوه «دورا» Daura! بستری که تو در آن آرمیده ای چقدر تاریک است! اوه دخترم، خواب تو در گور چقدر عمیق است! کی بیدار خواهی شد تا ترانه های دلکشت را بگوش پدرت برسانی؟ ای شب غدار!... برخیز ای بادهای خزان، برخیزید، بروی علفهای سیاه بوزید، بر ذروه کاجها بغرید. ای ماه، پشت ابرهای ازهم گسسته بغلت! و گاه و بیگاه چهره اندوه زده و پریده رنگت را نشان ده...

مانفرد Manfred

اثر لرد بایرون Byron (۱۷۸۸-۱۸۲۴)

«شعر نمایشی مانفرد» که در سالهای ۱۸۱۶-۱۸۱۷ در سوئیس و ویز در سه پرده سروده شده است تا اندازه ای از «فاوست» گوته الهام گرفته. صحنه وقوع داستان سراسب ترین نقاط کوههای آلپ سوئیس است که قصر مانفرد در آنجا واقع است. این شخص در عین حال جادوگر نیز هست، اما ازیک پشیمانی که سبب آن برخواننده نامعلوم است رنج می برد. ارواحی را احضار می کند که به ندای او جواب میدهند اما

نمی‌توانند فراموشی را باو ببخشند. آنگاه روی یکی از قله‌های آلپ می‌رود.

کوه «ژونگرو» ، هنگام صبح

مانفرد (تنها بر روی صخره‌ها) - ارواحی که احضارشان کرده‌ام
ترکم می‌گویند. جادویی که آزموده‌ام نومیدم می‌سازد؛ دارویی که به آن
متکی بودم شکنجه‌ام می‌دهد. دیگر از هیچ نیروی غیبی امیدياری ندارم.
دیگر بر گذشته نمی‌توان مسلط بود و تا گذشته در میان ظلمت ناپدید است
نمی‌توان به آینده رسید.

زمین، ای مادر من! و توای روز که روشن می‌شوی و شما ای کوه‌ها،
چرا اینهمه زیبا هستید؟ من نمی‌توانم دوستان بدارم؛ تو ای چشم تابناک
که بر همه چیز گشوده می‌شوی و همه چیز را از شادی آکنده می‌سازی، تو
بر دل من روشنی نمی‌بخشی. و شما ای صخره‌ها که بر بلند ترین قله‌ها تان
ایستاده‌ام و در زیر پایم در سواحل سیلاب، کجای تنومند بسبب دوری سرگیجه
آورشان چون درختان کوچکی جلوه می‌کنند؛ تنها یک پرش، یک تکان،
یک حرکت حتی یک نفس سینه‌ام را بر بستر سنگی پرتگاه‌ایتان خواهد افکند
تا در آنجا آرامش جاودان یابد. پس چرا تردید می‌کنم؟ عضلاتم تحریک
میشود اما نمی‌پرم. مرگ را می‌بینم اما از آن نمی‌گریزم. سرم بدوران
می‌افتد اما پاهایم محکم است. بالای سرم نیروی است که مرا نگه‌میدارد
و میگوید که سر نوشت من زنده ماندن است. اگر با این خلاء بسر بردن و
گور روح خویش بودن را زندگی بتوان گفت!..

چقدر زیبا است! این جهان مرئی چقدر زیبا است! خود او و حرکاتش چقدر
باشکوه است! اما که خود را فرمانروایان آن می‌نامیم و نیمه‌خاشاک و
نیمه‌الوهیت هستیم، نه می‌توانیم در غرقا بها پنهان شویم و نه می‌توانیم به آسمانها
صعود کنیم. جوهر دو گانه مایه نبرد پایداری بین این عناصر است. هم
رایحه فنا و پستی از ما بلند است و هم غرور و عظمت. احتیاجات و کمالات
عالیه ما با هم در جنگند، تا ساعتی که مرک پیروزشود و بشر به آن چیزی مبدل
گردد که... پیش خود اعتراف نمی‌کند و جرأت گفتن نام آنرا به هموعانش
ندارد. (پرده اول صحنه دوم)

تصمیم می‌گیرد که زندگی خود را پایان دهد و می‌شتابد تا خود را از بالای صخره‌ها
بپائین افکند. اما در همان لحظه یک شکارچی بزکوهی او را می‌گیرد و با خود براه

برگشت می‌برد. در دره‌ای کنار آبشاری زیبا فرشته‌کوه‌های آلپ را احضار می‌کند، فرشته بر او ظاهر می‌شود و سبب رنج و اضطرابش را می‌پرسد. «مانفرد» با یادآوری احساساتی که در جوانی مایهٔ نشاط و هیجانش بودند شروع به سخن می‌کند.

مانفرد - از همان سالهای جوانی روح من با روح دیگران هم‌آهنگ نبود و زمین را با چشم بشری نگاه نمی‌کرد. عطش جاه طلبی دیگران از آن من نبود و هدف زندگیشان نیز هدف من نبود. شادی‌ها، دردها، عشق‌ها، واستعدادها با هم فرق داشت و در من بصورت عجیبی جلوه می‌کرد... باین تن زنده علاقه‌ای نداشتم... نزدیکی من با مردم و با افکار مردم بسیار کم بود. برعکس شادی من در دامن صحراها بود، دوست داشتم که هوای تند قلل یخ زده کوه‌ها را تنفس کنم. آنجا که پرنده جرأت آشیانه ساختن ندارد و بال حشرات از سنگهای بی گیاهش گریزان است، می‌خواستم در سیلاب غوطه خورم و خود را به دست چرخش سریع امواجی که در دریای رودخانه با هم درجنگند رها کنم. این چیزها بود که جوانی سرسخت من در هواشان پر میزد. دوست داشتم که شبها ناظر سیر ماه و ستارگان باشم و چندان چشم به نور خیره کننده آنها بدوزم که پیش چشمانم تیره شود. و دوست داشتم هنگامی که باد خزان آهنگ شبانگاهی خود را می‌سراید سقوط برگها را تماشا کنم و برای شنیدن صدای آنها دقیق شوم. شادی من از اینها بود. تنهایی را دوست داشتم، زیرا هر وقت موجوداتی که من بناخواه مجبور بودم خودم را در شمار آنان بدانم بر سر راهم با من برخورد می‌کردند، احساس می‌کردم که کوچک و پست شده و بدرجهٔ آنان پائین رفته‌ام و آفریدهٔ خاکی کوچکی بیش نیستم.

سپس بطور مبهم حکایت می‌کند که عشق ممنوعی دچار نومیدیش ساخته و او باعث مرگ محبوبهٔ خویش شده است. مانفرد پس از بازگشت به قصر خویش کشیش «سن موریس» را که بیهوده می‌کوشد او را به دین و آئین برگرداند می‌پذیرد و با او ملاقات می‌کند. اما بطور ناگهانی می‌میرد.

از ادبیات آلمان

سرگذشت ورثر Werther

اثر گوته Goete (۱۷۴۹-۱۸۳۲) ترجمه نصراله فلسفی

خلاصه داستان

«ورثر» جوان که برای پایان دادن به يك ماجرای عشقی؛ به شهر دیگر سفر کرده است، در این شهر به «شارلوت» دختر بزرگ حاکم پیردل می بندد. اما بزودی خبردار میشود که دختر زیبا نامزدی بنام «آلبر» دارد که در سفر است. دوستی او با دختر جوان رفته رفته بیشتر میشود و پس از اینکه آلبر از سفر برمیگردد و با شارلوت ازدواج می کند «ورثر» دوست خانوادگی آنها می گردد، برای اینکه فکر شارلوت را از سر بدر کند سفر می کند و دست بکارهایی می زند. در پایان باز نمی تواند مقاومت کند و به شهر معشوقه باز می گردد و بسراغ او میرود و آتش عشق رفته رفته شعله ورتر میشود. اما در این میان متوجه میشود که محل سعادت خانوادگی آنان شده است و شارلوت با اینکه او را دوست دارد مجبور است که به شوهر خود وفادار بماند. «ورثر» تصمیم به خودکشی می گیرد و نیمه شب روزیکه پس از خواندن کتاب «اوسیان» برای شارلوت هر دو بگریه افتاده اند و او صورت شارلوت را غرق بوسه کرده است، برای خاتمه دادن باین وضع لاینحل تصمیم به خودکشی می گیرد و مغز خود را پریشان می کند.

مادر اینجاست مطالبی را که «ورثر» روز پیش از خودکشی بر نامه خود به شارلوت می افزاید؛ از روی ترجمه آقای «فلسفی» نقل می کنیم :

امروز آخرین روز است که من دیده می گشایم ، دیگر این دو چشم من آفتاب تابنده را نخواهد دید : افسوس که امروز هم آسمان تیره و آفتاب از نظرم ناپدید است !... ای طبیعت عزادار باش ! زیرا پسر تو ، دوست تو و عاشق تو راه مرگ می سپارد ! شارلوت عزیزم ، وقتی که انسان در دل

می‌اندیشد که : « این آخرین صبح زندگانی من خواهد بود! » تأثیر این اندیشه را جز با تأثیرات مبهم خواب یا چیز دیگری مقایسه نمی‌تواند کرد. روز آخر! این کلمه آخر برای من مفهومی ندارد. امروز با کمال قوت نشسته‌ام و فردا بیجان و بی‌حرکت خواهم بود! مرگ چیست؟، هر وقت که بفکر فرو می‌روم تصورات بسیار می‌کنم! من مرگ بسیاری از مردم را دیده‌ام ولی اختیارات بشر چنان محدود است که از آغاز و انجام زندگی خود آگاه نیست؛ در این لحظه من هنوز از آن خویشتن و از آن توام! ولی عزیزم، در یک لحظه شاید تا ابد از یکدیگر دور می‌شویم... نه! شارلوت، چگونه ممکن است که من معدوم شوم! چطور میشود که توانا بود شوی؟ ما همیشه زنده خواهیم بود!... نیستی... معنی این کلمه چیست؟ من آنرا کلمه بی‌معنایی می‌شمارم... آه شارلوت! مردن و در خاک سردوتنک و تاریک مدفون شدن! در جوانی دوست مهربانی داشتم، این دوست مرد، بتشییع جنازه اش رفتم بچشم خود دیدم که چگونه گور را کردند و جسد بیجان را بخاک سپردند. وقتی که خاک بر بدنش میریختند، پهلوی گورنشسته بودم. تابوتش را در گور فرو بردند. نخستین توده خاک ریخته شد و از تابوت او صدای شومی برخاست. باز خاک ریختند... صدا کم کم آهسته‌تر و آهسته‌تر شد تا اینکه تمام گور را خاک فرا گرفت! من در کنار گور او بخاک افتادم... می‌گریستم و دلم از درد شکافته بود، ولی از آنچه در برابرم می‌گذشت، چیزی نمی‌فهمیدم. نمیدانستم مرگ چیست! از گور سرد و تاریکی که اینک در انتظار من است، بی‌خبر بودم!..

آخ! مرا ببخش، مرا ببخش! دیروز آن لحظه آخرین لحظه زندگانی من بود! فرشته عزیزم، دیروز دل من گواهی داد که تو مرا دوست میداری! هنوز دلبم از آن حرارت آتشین می‌سوزد! دلم بهیجان عشق شدیدتری مبتلا شده است. مرا ببخش! مرا ببخش!

آه شارلوت! من خوب میدانستم که مرا دوست میداری، از همان روز اول که چشم تو بر چشمم افتاد و دستت را در دست گرفتم، دلم بمهر و محبت تو گواهی داد. ولی باز هر وقت که از تو دور میشدم، یا اینکه آلبر را در کنارت میدیدم، دلم از محبت تو بدگمان میشد و خون در عروقم می‌جوشید! آیا هیچ بخاطر داری که در روز این وصلت شوم که نتوانسته بودی یک کلمه با من سخن گوئی و حتی دست مرا بفشاری، دسته‌گلی برای من

فرستادی؟ اوه! در برابر آن گلها بختاك افتادم و تا نیمه شب زار زار گریستم،
آن دسته گل نشان روشنی از عشق تو بود!

درین جهان، همه چیز با زمانه میگذرد، اما آن حیات سوزانی که
دیروز از لبان تو در من دمیده شده و هنوز هم مرا میسوزاند تا ابد خاموش نخواهد
گشت؛ شارلوت مرا دوست میدارد! این بازو بگردنش حمایل گشته! این
لبها روی لبان آتشینش لرزیده! این دهان بدهانش نزدیک شده! اوه شارلوت!
تو از آن منی، و تا ابد از آن من خواهی بود! چه اهمیت دارد که آلبر شوهر
تو باشد؟ شوهر تو! بگذار آلبر شوهر تو باشد! بسیار خوب، اگر در این جهان
دوست داشتن تو، جدا کردن از آلبر گناهی بشمار می آید، من نیز خود را
بسزای این گناه می‌رسانم! زیرا که من لذت این گناه را چشیده‌ام و دلم از
آن قوت و مایه زندگانی گرفته است... ولی از این ساعت از آن من خواهی
بود! شارلوت تو از آن منی، پیش از تو بسرای دیگر می‌شتابم و شرح مصائب
و آلام خویش را برای پدر آسمانی خود و تو می‌گویم، او مرا تسلی خواهد داد
تا تو بیایی و چون هنگام آمدن فرا رسید، با استقبال تو خواهم شتافت و در
آغوش خواهم کشید و در برابر خداوندگار عالم، تا ابد، با تو خواهم بود.
آنچه می‌گویم خواب و خیال نیست. هر چه بگور نزدیکتر میشوم چشمانم
بیناتر میشود. ما باز یکدیگر را خواهیم دید و از آن یکدیگر خواهیم شد!
در آن جهان مادر ترا نیز خواهم دید و اسرار قلبی خویش را برایش فاش
خواهم ساخت!»

از ادبیات فرانسه

بینوایان *Les Misérables*
 اثر ویکتور هوگو (۱۸۰۴-۱۸۸۵)
 ترجمه حسینقلی مستعان (صفحه ۴۰۹ چاپ پنجم)

واترلو

ناپلئون به زره پوشهای «میلود» فرمان میدهد که فلات «مونسنژان» را بتصرف درآورند.

غیر منتظر

سه هزار و پانصد تن بودند. جبهه‌ئی بطول يك ربع فرسخ تشکیل میدادند. مردان قوی هیکلی بودند سوار بر اسبان زورمند. بیست و شش گردان بودند، پشت سرشان تکیه گاهی داشتند مرکب از لشکر «لوفورده نوئت»، صد و شش تن ژاندارم ممتاز، سربازان شکاری گارد، هزار و صد و نود و هفت مرد جنگی، و نیزه داران گارد، باهشتصد و هشتاد نیزه. اینان کلاه خودهای بی کاکل و زره‌های آهن کوفته داشتند. با طپانچه‌های قلطاقی در جیب‌های زین و قداره بلند. بامدادان همه نیروی فرانسه آن‌را مورد ستایش قرار داده بود و این در موقعی بود که، ساعت نه صبح، شیپورها بصدا در آمده بود، همه موزیک سرود «نجات وطن را مراقب باشیم» میخواند و این گروه درستونی متراکم، يك باتری (۱) در جناح و باتری دیگر در قلب، بین شوسه‌های «ژناپ» و «فریشمون» در دو صف بزرگ بحرکت در آمده بود و در خط توانای دوم که چنان عالمانه بدست ناپلئون تشکیل یافته بود و زره پوشهای «کلرمان» را در منتهی‌الیه سمت چپ و زره پوشهای «میلود» را در منتهی‌الیه سمت راست خود داشت و با اصطلاح در دو سمت خود دو بال آهنین تشکیل داده بود موضع میگرفت:

آجودان «برنار» فرمان امپراطور را باین دسته ابلاغ کرد . مارشال «نه» شمشیر از نیام کشید و فرمان حرکت داد . گردانهای عجیب بجنبش در آمدند .

درین موقع منظره وحشت آوری دیده شد .

همه این سواره نظام ، شمشیرها بالا ، پرچمها و شیمپورها در معرض باد ، هر لشکر در یک ستون ، بیک حرکت و چنانکه گفتی یک فرد واحد است با دقت یک «قوچ مفرغی» (گوز فلزی بسیار سنگین و عظیمی شبیه بدیلم که در نبردهای قدیم برای سوداخ کردن و سرنگون ساختن دیوارها بکار میرفت و سر آن شبیه به کله قوچ های جنگی بود) که شکافی باز کند ، از تپه «لابل آلیانس» پائین رفت . در گودال مخوفی که مردان بسیار در آن از پا افتاده بودند فروشد ، آنجامیان دود ناپدید گردید ، سپس از این تاریکی بیرون آمد . بر سمت دیگر دره نمودار شد ، همچنان غلیظ و بهم فشرده با یورتمه سریع از زیر ابری از گلوله های توپ و خمپاره که بر سرش منفجر میشد سر بالائی وحشت آور و پر گل تپه «مونسن ژان» را بالا رفت . همه با وضعی خشن ، تهدید آمیز و تزلزل ناپذیر صعود میکردند . در فواصل شلیکهای توپخانه صدای سنگین پاهای اسبان شنیده میشد . چون دولشکر بودند و ستون تشکیل داده بودند . لشکر «واتیه» سمت راست و لشکر «دلور» سمت چپ را داشت . از دور بنظر میرسید که دو مار طویل پولادین بسوی ستیغ فلات روانه اند . این مانند امری خارق العاده در نبرد انجام یافت .

از موقع تصرف سنگر بزرگ «موسکوا» بدست سواره نظام عظیم فرانسه هر گز نظیر این واقعه دیده نشده بود . اینجا دیگر «مورا» نبود اما «نه» اینجا هم بود . بنظر میرسید که این توده عظیم بصورت دیوی در آمده است و یک جان بیشتر ندارد . هر گردان سوار در حرکت ، پیچ و خم بخود میداد و مانند حلقه ای از شاخه های مرجان متورم میشد . از میان دود غلیظی که پارگی هائی در آن ایجاد شده بود دیده میشدند . درهم پیچیدن کلاه خودها ، فریادها ، شمشیرها ، جهش طوفانی کفل های اسبان با غرش توپ و غریو کوس ، اغتشاشی با انضباط و مخوف ، روی اینها همه ، زردها همچون فلس بر پشت ازدهای هفت سر .

این روایات پنداری مربوط بعصر دیگری است . چیزی نظیر این رؤیا بلاشک در حماسه های کهن «اورفیک» دیده میشود ؛ در آن حکایت آدمیان اسب پیکر ، هیپانتروپهای عتیق ، آن دیوان آدمی روی اسب سینه که بیک

تاخت بر اولمپ صعود کردند ، همه مخوف ، روئین تن ، مجلل ، در عین حال خدا و جانور .

مطابقت عددی عجیبی بود ، بیست و شش گردان پیاده منتظر این ۲۶ گردان سوار بودند . عقب ستیغ فلات ، در سایه باتری مستتر ، پیاده نظام انگلیس ، منقسم بسیزده مربع ، هر مربع مرکب از دو گردان و در دردیف هفت مربع در ردیف اول و شش مربع در ردیف دوم ، قنذاقه تفنك برشانه ، نشانه گرفته برای زدن آنکه در میرسد ، آرام ، ساکت ، بیحرکت ، منتظر . این عده ، زره پوشان فرانسوی را نمیدیدند ، زره پوشان قادر بدیدن آنان نبودند . نیروی انگلیسی صدای بالا آمدن این جزرومد انسانی را از تپه میشنید . تزايد صدای پای سه هزار اسب ، ضربات متناوب و متوازن سم های اسبان که با یورتمه سریع صعود میکردند ، خشاخش زره ها ، چکاچکاک شمشیرها و صدای یکنوع نفس کشیدن وحشیانه بگوش میرسید . سکوت هر اس انگیزی حکم فرما شد ؛ سپس ، ناگهان يك ردیف طویل از بازوان افراشته با شمشیر کشیده برستیغ تپه نمودار شد و هماندم کلاه خودها ، شپورها ، بیرقها ، و سه هزار سرباز با سبیلتهای خاکستری آشکار شدند که فریاد میزدند : زنده باد امپراطور ! همه این سواره نظام بر فراز دشت سرازیر شد ، و این مثل شروع يك زمین لرزه بود .

ناگهان امر رقت انگیز در طرف چپ انگلیسیان و سمت راست ما ، مقدمه ستون زره پوش با فریاد مخوفی از جا برجست . زره پوشان همینکه عنان گسیخته و با همه جوش و خروش و تاخت سریع شان بمرتفع ترین نقطه ستیغ رسیدند تا بایك حمله کارمربع ها و توپ های دشمن را بسازند بین خود و انگلیسیان ، يك گودال عمیق دیدند . این راه مقعر «اوهن» بود .

لحظه موحشی شد . دره غیر منتظر ، دهان گشوده ، تنده در زیر پای اسبان ، به عمق چهار متر بین دو خاک ریز ؛ ردیف دوم ردیف اول را بدرون آن راند ، و ردیف سوم ردیف دوم را . اسبان سر دوبا بلند می شدند ، عقب میزدند ، روی کفل می افتادند ، چهار دست و پا بر هوا می لغزیدند ، سواران را زیر خود میکوفتند ، همه باهم زیر و زبر میشدند ، هیچ وسیله عقب نشینی نبود ، همه ستون فقط بمثابة يك تیر بود ، نیروئی که برای محو سپاه انگلیس تهیه شده بود فرانسویان را درهم شکست ؛ دره دلسخت نمیتوانست تسلیم شود جز آنکه مالا مال شود ؛ سواران و اسبان مخلوط درهم در آن غلطیدند و استخوانهای یکدیگر را نرم کردند . همه در این گودال بيك قطعه گوشت

مبدل شدند؛ و هنگامی که این گودال از آدمیان جاندار پر شد دیگر سواران از روی آن عبور کردند و گذشتند. تقریباً يك ثلث تپ «دوبوا» درین لجه فرو ریخت.

این شکست جنگ را آغاز کرد.

يك روایت محلی که مسالماً خالی از اغراق نیست، حاکی است که دو هزار اسب و هزار و پانصد مرد زنده زنده در جاده گود «اوهن» دفن شدند. این رقم حقیقت نما، عده اجساد را که روز بعد از جنگ باین گودال افکندند نیز شامل است.

ضمناً این را هم متذکر شویم که تپ «دوبوا» که بسر نوشتی چنین شوم دچار شد همان بود که یکساعت پیش از این حادثه، پرچم گردان «لونه بورك» را گرفته بود.

ناپلئون پیش از آنکه این مأموریت را بعهده زره پوشان «میلود» واگذارد راه را با دقت مورد اکتشاف قرار داده اما موفق بدیدن این گودال که حتی چین کوچکی هم بر فراز تپه از آن نمودار نبوده بود. معیناً بامشاهده معبد سفیدی که در جاده شوسه «نیول» دیده میشد به گمانش رسیده بود که ممکن است عایقی در آن راه وجود داشته باشد و در این خصوص سؤالی از «لا کوست» کرده بود. راهنما جواب داده بود: «نه». تقریباً میتوان گفت که مصیبت ناپلئون از این اشاره منفی يك دهقان بیرون آمد.

حوادث شوم دیگری نیز از آن پس بایستی ظهور کند.

آیا ممکن بود ناپلئون درین گیر و دار فائق آید؟ در جواب میگوئیم نه. چرا؟ بسبب «ولینگتون»؟ بسبب «بلوسر»؟ نه! بسبب خدا.

بنابارت فاتح و اترلو، در قانون قرن نوزدهم پیش بینی نشده بود. يك سلسله وقایع دیگر برای این عصر آماده میشد که ناپلئون را مقامی در آن نبود. اراده شوم حوادث، از دیر بازا اعلام شده بود. هنگام آن بود که این مرد عظیم از پای درافتد.

سنگینی بی اندازه این مرد در کفه مقدرات بشری تعادل را بر هم میزد. این شخص خویشان را بتنهائی بیش از همه جمعیت بشری بشمار میآورد. این عظمت های کلیه حیات بشری که در يك سر متمرکز میشوند، جمع شدن همه دنیا در دماغ يك مرد، اگر دوام یابد برای مدنیت مهلك خواهد بود. هنگام آن رسیده بود که دست توانای عدل آسمانی از آستین

بیرون آید. شاید اصول و عناصر، که جاذبیت منتظم در نظام اخلاقی نیز، مانند نظام مادی، وابسته بآنست، زبان بشکایت گشوده بودند. خونی که بخار از آن متصاعد میشود، مالا مال شدن قبرستانها از اجساد کشتگان، مادران اشکبار، مدعیان مخوفی هستند. هنگامیکه زمین، از سرباری رنج میبرد ناله هائی اسرار آمیز در ظلمات هست که فقط در عالم بالا شنیده میشود.

ناپلئون در عالم ملکوت بیدی معرفی شده و تصمیم بسقوطش گرفته شده بود.

وی مصدع خداوند بود.

واترلویک نبرد نیست: تغییر جبهه عالم است.

Renè

اثر رنه شاتوبریان Chataubriand

بوسیله آقای «شجاع الدین شفا» بفارسی ترجمه شده است .

خلاصه کتاب

«رنه» پس از شنیدن سرگذشت «شاکتاس» پیر، ماجرای زندگی خود را برای او شرح میدهد و میگوید: «تولد من ببهای جان مادرم تمام شد . من کوچکترین فرزند خانواده بودم و جوانیم بامحرومیت از مهر و شفقت گذشت و فقط محبت خواهرم «آملی» بود که مرا پابند میساخت .

پس از مرگ پدرم، خواستم مالیخولیای عجیبی را که دچار یأسم ساخته بود، زائل سازم و با این منظوره انگلستان و ایتالیا سفر کردم، ولی تماشای گذشته، باخرا بهای معظم آن، و تماشای طبیعت بامنظره زیبایش، بیهوده بودن درجات انسانی را بصورت عمیق تری بمن ثابت کرد .

پس از بازگشت بیاریس، خواهرم از ملاقات با من خودداری میکرد. در گوشه دور افتاده محله ای انزواگزیدم تا بلکه آرامش را در تنهایی پیدا کنم. اما دیری نگذشت که دوباره تخیلات و اندیشه ها سراغم آمد.

قسمتی که در اینجا انتخاب و نقل میشود، نمونه خوبی از آثار «بیماری قرن» است. «رنه» دچار آشفتگی درونی است ولی سبب آنرا نمیداند. ازدل خود میپرسد: «دیگر چه میخواهم؟» ولی برای این سؤال جوابی پیدا نمیکند .

قسمتی از متن کتاب

(چاپ سوم صفحه ۶۷)

هنگامیکه شب فرامی رسید، با آرامی از کلیسا باز می گشتم. در روی پلها لحظه ای می ایستادم و دیده بسوی مغرب میدو ختم تا فرو رفتن قرص خورشید را در افق پهن اور بنگرم . این گوی بزرگ آتشین چون کشتی شعله وری بود که گذشتن قرون را شماره میکند، حرکت میکرد و بالاخره همچون محتضری که دم واپسین خود را بر آورد، یک دم آخرین بر کوه و دشت میتافت و سپس ناگهان فرو میرفت و همه جا را در ظلمتی عمیق فرو میبرد .

آنگاه بخویش می آمدم و راه خود را بسوی خانه پیش می گرفتم . در

میان کوچه‌های خلوت و پرپیچ و خم چنین میپنداشتم که درون لا بیرنتی شگفت سرگردان شده و یا بمیان طلسمی دوار انگیز پای نهاده‌ام. همه جا خلوت و آرام بود و من درین خموشی بی پایان هیچ نمی گفتم و هیچ نمی اندیشیدم.

از پس پرده تیره‌ای که پیش چشمانم را فرا گرفته بود لبهای پر خنده روستائیان را بخوبی مینگریستم و بخویش می‌گفتم که در زیر این آسمان پهناور حتی بیاد يك يار مهربان نیز دلخوش نمیتوانم بود.

درین میان ناگهان ساعت بزرگ کلیسا نواختن آغاز میکرد و آهنگ ضربات سنگین آن هريك تامدتی دراز طنین میافکند. اندك اندك این طنین نیز خاموش میشد و بار دیگر سکوت پیشین حکمفرما میگشت. افسوس! در فاصله هر يك از این زنگها چه چشمها بسته و چه گورها باز میشود! چه اشکهای گرم بر گونه‌های سرد فرو میریزد و چه ناله‌های غم بسوی آسمان بالا میرود!

چیزی نگذشت که این زندگانی نیز که در آغازم چنان فریفته کرده بود برای من تحمل ناپذیر گشت. دیگر از تکرار صحنه‌های پیاپی و یکنواخت خسته شده بودم. روح تشنه من که پیوسته سراغ سرچشمه‌های نوین احساسات میگرفت چگونه بیش از این در فضای حقیر تحمل میتوانست کرد.

از نو با دل خود بمشاوره پرداختم و باز از او پرسیدم: «دیگر چه میخواهم؟» خود نیز بدرستی نمیدانستم. لیکن ناگهان چنین پنداشتم که زندگی در میان جنگلها و درختان خرم بسی دلپذیر خواهد بود. این خیال را در ذهن خود با همان حرارتی که در همه افکار خویش بکار میبرم استقبال کردم. بیش از این درین باره فکری نکردم. یکباره زندگانی ساده و بی آلایش روستائی را که تنها روزی چند با آن گذرانیده و لیکن چنین میپنداشتم که قرنهای متمادی بدان مشغول بوده‌ام، ترك گفتم و آهنگ سفر کردم.

از عزلتگه خویش بیرون آمدم تا خود را در کلبه تازه‌ای زنده بگور کنم! بیاد آوردم که پیش از این هنگامی که آهنگ گردش گیتی کرده بودم از کوچکی آن شکوه داشتم، لیکن در آن لحظه کلبه‌ای محقر را برای خود بزرگ میپنداشتم!

بمن میگوئید فکری آشفته و طبعی متلون دارم و نمیتوانم مدتی دراز در يك اندیشه و مقصود باقی مانم. بمن میگوئید که همواره با تخیلات بی اساسی

که بنای آسایش مرا زیرورو میکند دمسازم و با اینهمه بجای اینکه از آنها بگریزم روز بروز بیشتر روی بدانها میاورم. افسوس! اگر هم اینهمه راست باشد منظور من این نیست. من فقط در پی گم گشته ناشناسی هستم که غریزه من بتعقیب آن وادارم میکند. آیا گناه من است که هر چه جستجو میکنم برای هر چیز حدی می بینم و برای هر آغاز انجامی می یابم؟

تنهایی مطلق و نزدیکی با طبیعت، بمن حالتی بخشید که تشریح آن تقریباً محال است. در کلبه ای دور افتاده، بی دوست و بی خویشاوند و برای اینکه کاملتر گفته باشم بی اینکه در ملک پهناور زمین برای خود غمخواری شناسم، عمر میگذرانیدم و با اینهمه احساس میکردم که از شادمانی و خرمی بی پایانی برخوردار گشته ام.

گاه بی اراده از جای میجستم که در درون دلم جوئی از آتش سوزنده جریان دارد. زمانی نیز بیجهت فریادهای جانگداز بر میکشیدم و سکوت عمیق شب را که گوئی چون من در افکار تیره خود فرو رفته بود، درهم میشکستم.

در روح اندوهگین من گودالی پدید آمده بود که برای پر کردن آن وسیله ای سراغ نداشتم. دیوانه وار از کلبه خویش بیرون آمده با عمق دره ها سرازیر میشدم و سپس ببالای کوه ها میدویدم. در تاریکی بی پایان شب که بر همه جادامن گسترده بود، جستجوی آتشی میکردم که با آن قلب سرد خویش را حرارتی بخشم و در پی آبی بودم که آتش تند درون را با آن فرو نشانم.

نمیدانستم چه میخواهم. فقط میدانستم که آنچه را که می خواهم نمی یابم! در میان بادهای در آغوش امواج کف آلوده رودخانه ها جستجوی این مطلوب ناشناس را میکردم و در هیچ جا بجز شبی از آن نمی یافتم. در چهره ستارگان آسمان و در معمای شگفت زندگی نیز جز سایه ای از آن نمی جستتم.

این حال آرامش و انقلاب و نرمی و tendency گاه لذتی مخصوص داشت. یکروز در کنار جویباری ایستاده و بر امواج سیمگون آن نظر دوخته بودم تکیه گاه من درخت بیدی بود که بر لب آب سر برافراشته بود. دست فرا بردم و شاخه ای از آن چیدم. امیدها، اندیشه ها و احساسات خویش را بر یکایک از برگهای آن فرو خواندم و سپس آنها را دانه دانه در آب افکندم. گوئی

بهمراه هر برگی که لحظه‌ای چند دردل امواج زیر و بالا میرفت و سپس برای همیشه ناپدید میشد، یکی از آرزوهای من بوادى عدم میشتافت. توانگری که دیده بر اموال خود دوخته و پیوسته از بیم ر بوده شدن آنها بر خویش می‌لرزد همچو من از دیدار ماجرائی که بر برگهای محبوبم میگذشت اسیر اندوه نمیگردد. راستی گاه مردمان چه اندازه بکودکان نزدیک میشوند.

بقیه داستان کتاب :

«بالاخره با امید نجات از این تردید به جنگل رفتم. لکن اندوه پائیز بجز افزودن بر دردم تأثیر دیگری نکرد. در مقابل مالیخولیای ناشی از رنج، هیجانهای خاموش و آرزوهای تسکین ناپذیر نتوانستم مقاومت کنم. خواستم به عمر بیخاسلم خاتمه دهم و لازم دیدم که پیش از مرگ درباره ثروتم قدا بیری اتخاذ کنم. و مجبور شدم به «آملی» نامه‌ای بنویسم. خودم تصور میکردم که موفق شده‌ام اصل موضوع را بخوبی از او پنهان کنم. اما او از اینکه دید درباره مسائلی که تا امروز هیچگونه اعتنائی نداشتم سئوالی کرده‌ام به تلاش افتاد. بجای اینکه بمن جواب دهد ناگهان خودش پیش من آمد. وجود عزیز او بسادگی مرا از تصمیم منصرف کرد. ولی پس از مدت کمی خواهرم را اندیشناک و مضطرب دیدم. بالاخره روزی هنگام صبح او را در اتاقش نیافتم و دیدم کاغذی نوشته و بمن اطلاع داده است که از من جدا میشود و تصمیم دارد در کلیسائی تارک دنیا شود. او از افراط محبت بین من و خودش ترسیده و بخداوند پناه برده بود. بیهوده کوشیدم که او را از کلیسا بیرون بیاورم و چون موفق نشدم در میان یأس و نومیدی بآمریکا مسافرت کردم. اکنون خبر یافته‌ام که آملی هنگام معالجه عده‌ای از رفقای خود که دچار بیماری مسری شده بودند، خود نیز مریض شده و در گذشته است.»

«بابا سوئل» که این داستان را گوش میکند، بالاخره لب‌بسخن می‌گشاید و میگوید که که تخیلات واهی و غرور مشغومی «رنه» را بچنین روزی انداخته است.

رئاليسم

Réalisme

رومانتيسم، از يك لحاظ، همان راهی را می‌رفت که می‌بایستی در آینده، رئاليسم با ثبات و استحکام در آن قدم‌نهد: یعنی بجای تشریح دنیای مجردی که اشکال و رنگ‌هایش در پشت پرده‌ای از قواعد محدود و عرف ادبی درهم ریخته باشد دنیائی را تصویر می‌کرد که دارای اشکال و رنگ‌های واقعی بود و از گذشته تاریخی یا دوره معاصر الهام می‌گرفت. ولی در راه رسیدن به اوج این هدف دومانع وجود داشت: نخست جنبه «درونی» رومانتيسم و دخالت احساسات خودنویسنده در تجسم دنیای خارج، دوم تسلط تخیل بر واقعیت و تحت الشعاع قرار دادن آن. رئاليسم این دو جنبه مکتب رومانتيك را درهم شکسته و بدور انداخته است. یعنی رئاليسم را باید پیروزی حقیقت واقع بر تخیل و هیجان شمرد. این مکتب ادبی بیشتر از این لحاظ حائز اهمیت است که مکتب‌های متعدد بعدی نتوانسته‌است از قدر و اعتبار آن بکاهد و بنای رومان نویسی جدید و ادبیات امروز جهان بر روی آن نهاده شده است.

از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ در اطراف نویسندگان رومانتيك اجتماعي رومانتيك عده زیادی فیلسوف و جامعه‌شناس و مورخ و منتقد وجود داشتند که اغلب تمایلات رومانتيك‌ها را تأیید می‌کردند،

ولی گاهگاه نظریاتی اظهار می داشتند که بکلی با عقاید رومانتيك ها مخالف بود. حتی بعضی از آنها، بخصوص رومان نویسه‌ها، از رومانتيسم کناره گیری می کردند و طوری می نوشتند که گوئی از چنین مکتبی خبر ندارند.

در این میان رومانتيسم احساساتی خود بخود شکست می خورد و رومانتيسم اجتماعی رواج می یافت. زیرا پس از سقوط امپراطوری ناپلئون، بعضی از نویسندگان می خواستند کاری کنند که بتوانند نظام اجتماعی را تغییر دهند. اغلب این نویسندگان رومانتيك بودند ولی فرق آنها با رومانتيك های احساساتی این بود که «فرد» را بر «جمع» ترجیح نمیدادند. برعکس همه آنها با سوسیالیست و یا متمایل به سوسیالیسم بودند و عقیده داشتند که بی نظمی های اجتماعی از این رو تولید می شود که اقلیت کوچکی ثروت کشور را در دست خود جمع می کند و با کثريت مردم احجاف رو امیدارد.

می گفتند در يك اجتماع خوب و منظم، وظیفه دولت اینست که تساوی مالکیت و ثروت را حفظ کند ولی این عده، اغلب رومانتيك بودند زیرا می خواستند اجتماع آینده را نه بشیوه علمی و عملی، بلکه از روی تخیلات خود بنیاد نهند.

اما اصول موضوعه این صاحب نظران همیشه جنبه رومانتيك نداشت و احیاناً از لحاظی واجد جنبه های رئالیستی نیز بود. با آنکه نظام های اجتماعی که متفکران آن زمان در آثار خود وصف می کردند، خیلی با هم فرق داشت، با اینهمه اغلب ناقص یا تخیلی و غیر عملی بود. گذشته از آن هیچيك از این نویسندگان رئالیست نبودند، ولی تحقیق در باره مسائل زندگی و داورى درباره آن و آشنائی بطرز تفکر آزاد باعث این می شد که دیگر، نویسندگان دنیا را از پشت پرده اوهام و تخیلات تماشا نکنند بلکه می کوشیدند تا واقعیات زندگی را، مربوط به طبقه ای از مردم و هر محیطی که باشد، تشریح و تبیین نمایند.

تأثیر بالزاک

در این زمان بالزاک با نوشتن دوره آثار خود تحت عنوان «کمدی انسانی» قدم تازه‌ای در عالم ادب برداشت

و با اینکه قصد تشکیل مکتب نداشت و تئوری نویس نبود، پیشوای مسلم نویسندگان رئالیست شد. بالزاک نیز در همان اجتماعی میزیست که نویسندگان رومانتيك را در آغوش خود پرورده بود، اما این نویسنده بجای اینکه خود را تسلیم تخیل و حسرت سازد و دچار بیماری قرن شود و برای انصراف از فکر محیط خویش دست بدامن گذشتگان زند و به قرون وسطی پناه برد، اجتماع خود را با همه مشخصات و اسرارش و با همه صفات و عادات و نیکی و بدیهائی که در آن بود در آثار خویش نشان داد. آنچه را که تا آن روز نویسندگان رومانتيك از آن غافل بودند، یعنی تأثیر و نفوذ پول را در اجتماع آن زمان بیان کرد. در مقدمه‌سی صفحه‌ای داستان «دختر زرین چشم» پاریس را با طبقات مختلف مردمش نشان داد و نوشت: «این مردم یا زرمی خواهند یا خوشی!» و گفت: «در پاریس عشق هوسی است و کینه چیز بیهوده‌ای. در آنجا انسان قوم و خویشی بجز اسکناس هزار فرانکی و دوستی بجز بانک رهنی ندارد.»

بالبزاک میدانست که آنچه نویسندگان و شاعران رومانتيك تا آن روز گفته‌اند دیگر بکار نمی‌آید. در سال ۱۸۴۰ در مقدمه «صحنه‌های از زندگی خصوصی» تذکر داد که در نوشته‌های رومانتيك: «همه‌تر کیبات ممکن تمام شده و همه اشکال آن کهنه و فرسوده گردیده است.» و نشان داد که کار رومان نویس در این دوره چیز دیگری است: باید جامعه خود را تشریح کند و «تیپ»های موجود در این جامعه را نشان دهد؛ و گفت که کار نویسندگان از يك لحاظ شباهت زیادی به کار «مورخ» دارد و در حقیقت نویسندگان «مورخ

عادات و اخلاق» مردم و اجتماع خویش است. اگر نوع معینی از جانوران را در دو نقطه‌ای که دارای آب و هوای متفاوت است در نظر بگیریم جانوران یکی از آن دو نقطه، تحت تأثیر آب و هوای آن نقطه، رفتار و مشخصات بخصوص پیدامی‌کنند. بشر نیز مولود اجتماع خویش است و همان تأثیری را که آب و هوای گوناگون در جانوران بجا می‌گذارد، اجتماعات مختلف در افراد بشر دارد. اما طبعاً چون بشر بسادگی جانوران نیست و دارای عقل و هوش است این تأثیرات نیز در او عمیق‌تر و پیچیده‌تر است، و نویسنده نقاشی است که چهره روح افراد جوامع گوناگون و طبقات مختلف این جوامع را تصویر می‌کند. در این مورد «بالزاک» در مقدمه «کمدی انسانی» چنین می‌نویسد:

«باتنظیم سیاهه معایب و فضائل و باز کر آنچه زائیده هوسها و عشقها است و باتحقیق در باره مشخصات اخلاقی و با انتخاب حوادث اساسی جامعه و باتشکیل تیپ‌ها بوسیله صفات و مشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مورخان از آن غافل بوده‌اند: یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه!»

در نظر بالزاک زندگی عبارت از «توده‌ای حوادث و مسائل کوچک» است که رومان نویس باید آن‌ها را «تا حد لزوم» (ایده آل) بزرگ کند و از میان این حوادث، آنچه را که می‌تواند عناصر داستان او باشد انتخاب کند. همچنین باید قهرمان‌هایی برای داستان خود برگزیند که بتوانند نمونه‌ای برای نظایر خود باشند. و انتخاب و آفریدن چنین نمونه‌هایی است که تیمپیزاسیون Typisation خوانده می‌شود. چنین پرسوناژی با فرد عادی و معمولی فرق بسیار دارد، مانند سزار بیر و تو César Birotteau یا و ترن

Vautrin که بالاتر از اشخاص عادی هستند. اما بالزاک «حقیقت در طبیعت» را از «حقیقت در ادبیات» جدami کند. اولی گاهی چنان تکان دهنده و خشن است که نمی توان در يك اثر ادبی واردش کرد و خواننده را ناراحت نساخت، پس نویسنده باید برای آفریدن «تیپ» دلبخواه خویش حقیقت را از چند نمونه واقعی وزنده بگیرد و با ذوق و هنری که دارد آنها را درهم آمیزد و «تیپ» کمال مطلوب خود را بسازد.

اینهامسائلی بود که بالزاک در لابلای صفات آثار خویش مطرح کرد و به این ترتیب بنای رومان نویسی جدید را در ادبیات اروپا پایه گذاشت البته بالزاک این فرصت را نیافت که عقاید خود را بصورت قواعد و قوانین و اصول مکتب تنظیم کند و از خود باقی گذارد، اما تحقیقاتی که بعدها بعمل آمد نشان داد که کار او بمراتب از کار هر کس دیگری که قوانین و قواعدی برای ادبیات وضع کند بیشتر بوده است.

نکته جالبی که باید در اینجا تذکر داده شود اینست

نبرد رئالیسم

که رئالیسم، در وهله نخست عکس العملی بود

که بر ضد جریان «هنر برای هنر» بوجود آمد، (هنر برای هنر را در فصل دیگری به تفصیل شرح خواهیم داد) اما نبرد رئالیسم نخست در عرصه ادبیات درنگرفت، بلکه این نبرد در میدان نقاشی بوقوع پیوست. پیشوای رئالیسم در نقاشی گوستاو کوربه Gustave Courbet (۱۸۱۹-۱۸۷۷) بود که می گفت: «هدف هنر برای هنر، بیهوده و پوچ است.» کوربه، که آثارش را در نمایشگاه های نقاشی رومانتيك تحقیر می کردند، به دفاع از خود برخاست و با تأسیس نمایشگاهی از آثار خود، دست بمبارزه باریقیان زد. این مبارزه پرسرو صدا، که از سال ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۰ ادامه داشت، به پیروزی

کوربه منجر شد و او توانست افکار عمومی را بسوی خود جلب کند .
این پیروزی در عرصه ادبیات نیز مؤثر افتاد و کمک مهمی به نویسندگان
رئالیست کرد .

رئالیسم بعنوان مکتب ادبی، پیش از هر جای دیگر، در فرانسه
بمیان آمد، اما پایه گذاران مکتب ادبی رئالیسم نویسندگان بزرگی
که امروزه مامی شناسیم نبودند، بلکه نویسندگان متوسطی بودند که
اکنون چندان شهرتی ندارند. این نویسندگان عبارت بودند از **شانفلوری**
Champfleury و **مورژ** Murger و **دورانتی** Duranty.

نام رئالیسم وقواعد مکتب آن رانخست « شانفلوری » در نخستین
نوشته های خود بتاريخ ۱۸۴۳ بمیان آورد . در « مانیفست رئالیسم »
چنین نوشت: « عنوان «رئالیست» بمن نسبت داده می شود، همانطوریکه
عنوان «رومانتیک» را به نویسندگان وشاعران سال ۱۸۳۰ اطلاق میکنند»
«شانفلوری» همه اشکال و انواع نویسندگی را که تا آن زمان وجود
داشت انکار کرد، آنان را که رومان را به ادعای نامی مبدل ساخته بودند بباد
سرزنش گرفت، به نویسندگان از قبیل **اوژن سو** و **آلکساندر دوما** که
به واقعیات زندگی بی اعتنا بودند و خود را تسلیم تخیلات بی پایان
می ساختند، حمله کرد، رومانهای شاعرانه به سبک «ژرژسان» را هم بسبب
لحن احساساتی شدید و سبک تصنعی نفی کرد.

در این میان فقط روش «بالزاک» را می پسندید و چنین می گفت: «دانستن
برای توانستن! اینست عقیده من! توانائی بیان آداب و اخلاق و عقاید
وقیافه اجتماعی که در آن زندگی می کنم . خلاصه، ایجاد هنری زنده!
اینست هدف من، و می افزود: «مکتبها را دوست ندارم، سبکها را

دوست ندارم و قراردادهای قبلی را دوست ندارم، برای من مشکل است که خود را در چهار دیواری کلیسای رئالیسم محبوس کنم، من در «هنر» چیزی بجز «صمیمیت» نمی‌شناسم.

در سال ۱۸۵۲، اصول عقاید خود را بصورت قطعی‌تری مطرح کرد و گفت که رومان نویس قبلاً باید وضع خارجی افراد را مطالعه کند، چیزهای متعددی از آنها بپرسد و به جوابهایشان توجه کند، در عاداتشان دقیق شود، از همسایه‌هایشان تحقیقاتی بعمل آورد، سپس همه این اسناد و مدارک را با سلیقه و روش خویش خلاصه کند و در نوشتن داستان مورد استفاده قرار دهد. به این ترتیب کار نویسنده بصورت نوعی تند نویسی و عکس برداری از جهات مختلف درمی‌آید. و هر گونه تخیل و تفنن از میان میرود.

«شانفلوری» و رفیق و پیرو او «دورانتی» که به مخالفت با رومانتیسم برخاسته بودند، صحنه‌هایی از زندگی خرده بورژواها و مردم عادی را انتخاب کردند و در آثار خود توصیف نمودند. از این نویسندگان «دورانتی» بیشتر به زندگانی اجتماعی و به عرف و عادات مردم توجه داشت و می‌کوشید که هنر او برای اجتماع مفید واقع شود. «دورانتی» مجله‌ای نیز بنام «رئالیسم» منتشر ساخت و در آن **پارنا سین‌ها** را بشدت مورد حمله قرار داد. «دورانتی» و همکارانش حملات شدیدی هم به رومان‌تیک‌ها می‌کردند: «هوگو» را «غول» و «موسه» را «سایه‌دون ژوان» و «گوتیه» را «پیر مرد خسته از ساده لوحی» می‌نامیدند. می‌گفتند: «شاعران پست‌ترین دل‌لق‌های دنیا هستند» از شعر بشدت متنفر بودند بطوریکه «دورانتی» بشوخی يك طرح قانونی مرکب از چند ماده نوشت منبی بر اینکه هر کس شعر بگوید محکوم باعدام خواهد شد.

مجله رئالیسم پس از پنج ماه تعطیل شد، اما تعطیل آن مبارزه رئالیست
 هارا تخفیف نداد و «دورانتی» در مقاله‌ای که بمناسبت تعطیل آن انتشار داد،
 نوشت: «رئالیسم مرد، زنده باد رئالیسم!»

این نویسندگان گذشته از قواعدی که برای رئالیسم بیان داشتند
 و تئوری‌هایی که نوشتند ب فکر ایجاد آثار رئالیستی نیز افتادند و
 رومان‌هایی نوشتند که هیچکدام ارزش و اعتباری پیدا نکرد. مخصوصاً
 «شانفلوری» اصرار داشت که قدم بر جای پای بالزاک بگذارد. برونتیر
 Brunetiere سخن سنج معروف فرانسوی معتقد است که «او مردی شجاع
 اما عامی بود، بالزاک را صمیمانه می‌ستود اما آنچه از کم‌دی انسانی توانسته
 بود بشناسد، تقلید مسخره‌ای بیش نبود و آنچه از آثار بالزاک بنظرش مهم
 جلوه می‌کرد وجود خرده بورژواها و پیردخترها بود.»

آنچه درباره این نویسندگان باید گفت اینست که اینان نویسندگان
 درجه اول نبودند، اما وجود هر دو در رشد و پیشرفت نهضت ادبی آن عصر
 تأثیر زیادی داشت و مسلماً بی وجود آنها، نهضت رئالیستی چنان شدت
 وحدتی نمی‌یافت و به آن سرعت به حد کمال نمی‌رسید. تا آن زمان در مورد
 بالزاک و استاندال نظریه‌های مختلفی حکم فرما بود. «بالزاک» دوست
 رومان‌تیک‌ها بود ولی «استاندال» از رومان‌تیک‌ها با نفرت یادمی‌کرد و آنها را
 به باد تمسخر می‌گرفت، با این حال در آثار «استاندال» تخیلاتی که بی شباهت
 به تخیلات رومان‌تیک‌ها نبود دیده می‌شد. عده‌ای «بالزاک» را بزرگترین
 نویسنده رومان‌تیک می‌شمردند و آثار استاندال را نمی‌توانستند از آثار
 رومان‌تیک‌ها تفکیک کنند. اما بدنبال نبرد رئالیسم و تجلیل «شانفلوری»
 از بالزاک، سخن سنجان بزرگی چون سنت بوو Sainte-Beuve و تین Taine

نیز آثار «استان‌دال» و «بالزاک» راستودند و رئالیسم آنها را تشریح و توجیه کردند. خود این سخن سنجان نیز در برابر کسانی که از رومان‌تیک‌ها و کلاسیک‌ها دفاع می‌کردند، جانب «واقعیت» را گرفتند و رئالیسم برای آنها بصورت مکتب ادبی برگزیده درآمد. ناگفته نماند که هر دو آنها از رئالیسم بسوی ناتورالیسم گرائیده بودند ولی چون خود آنها مورد بحث مانیستند بهمین تذکرا کتفامی کنیم.

بزرگترین نویسنده رئالیست در این دوره **گوستاو فلوبر** Gustave Flaubert است و شاهکار او **مادام بوواری** Madame Bovary که قریب چهارصد صفحه است کتاب مقدس رئالیسم شمرده می‌شود. موضوع این کتاب داستانی است که واقعاً در فرانسه اتفاق افتاده و قهرمانان آن آدمهای طبیعی و عادی هستند که هیچگونه تخیلی در آفریدن آنها دخالت نداشته است. از شروع نخستین صفحات کتاب قدرت نویسنده در مشاهده و ثبت حقایق زندگی بچشم می‌خورد. در «مادام بوواری» هیچ چیز خیالی و غیرعادی دیده نمی‌شود و همین نکته مایه آن شده است که عده‌ای آنرا يك اثر ناتورالیستی بشمارند. اما فلوبر تنها تذکره قهرمانها را ننوشته و مانند ناتورالیستها جزئیات عادی و مبتذل را تشریح نکرده است، بلکه قهرمانان خود را، مانند مثالهای واقعی شان در اجتماع، زندگی بخشیده و سپس آنها را تادم‌مرگ برده است. گذشته از آن، نوشته‌های فلوبر و عقایدی که درباره هنر اظهار کرده و آنچه در نامه‌های خود برای دوستانش نوشته است رئالیسم او را آنچنانکه شایسته است نشان میدهد. بعقیده فلوبر نویسنده برای اینکه بتواند واقعیت را چنانکه باید تشخیص دهد و تشریح کند، باید در برابر قهرمانان خود حالت قاضی در برابر حادثه قضائی را داشته

باشد. در نامه‌ای به «ژرژسان» می‌نویسد: «آیا وقت آن نیست که عدالت را وارد هنر کنیم؟ در آن صورت است که بی‌طرفی هنرمند عظمت قانون و دقت و صراحت علم را پیدامی‌کند.»

همانطور که قاضی باید در دعوائی که مطرح است دخالت نداشته باشد، رومان نویس نیز بایستی در حادثه‌ای که شرح می‌دهد خود را دخالت ندهد. بادورنگاهد داشتن خود از حادثه است که نویسنده می‌تواند واقعیت خارجی را با کمال عدالت تشریح و نقاشی کند.

اما کمال مطلوبی که هنرمند دارد برای او بمنزله قانون است و این کمال مطلوب به او اجازه می‌دهد که به قهرمانان خود مشخصات کلی یک «تیپ» را بدهد یعنی جالب بودن رومان بسته به این نیست که در آن مشخصات استثنائی و عادات مخصوص بیک فرد تشریح شود، بلکه هر یک از اشخاص رومان باید تصویر دسته‌ای از افراد بشری باشد. «فلو بر» در این مورد چنین می‌گوید: هنر برای تشریح موارد استثنائی نیست... ممکن است اولین شخصی که باشما بر خورد می‌کند، خیلی جالب‌تر از آقای «گوستاو فلو بر» باشد، زیرا او حالتی کلی‌تر و عمومی‌تر دارد»

آیا رومان باید بکلی مطلوب اخلاقی را کنار بگذارد؟ نه، زیرا نویسنده‌ای که به کمال زیبایی دست می‌یابد در عین حال خواهد توانست به کمال اخلاقی برسد و مفید و مؤثر باشد. «فلو بر» می‌گوید: «پس هنر نیز مانند طبیعت می‌تواند با علو و عظمتی که در خود نهان دارد اخلاقی و مفید باشد. کمال مطلوب چون خورشیدی است که همه آلودگیهای زمین را جذب می‌کند و می‌خشکاند!»

بنظر فلو بر، رومان نویس بیش از هر چیز دیگر هنرمندی است که

هدف او آفریدن اثری کامل است. اما این کمال بدست نخواهد آمد مگر اینکه نویسنده عکس العمل‌های درونی و هیجانهای شخصی را از اثر خود جدا کند. از اینرو رومان نویس باید اثر «غیرشخصی» بوجود بیاورد. آنانکه هیجانهای خود را در آثارشان وارد می‌کنند، شایسته نام هنرمند واقعی نیستند. فلوبر از این قبیل نویسندگان متنفر است و درباره آنها چنین می‌گوید: «همه آنانکه برای شما از عشقهای ناکامشان، از قبر مادرشان، از پدرشان یا خاطرات مقدسشان صحبت می‌کنند، یادگارهای رامی بوسند، در ماهتاب گریه می‌کنند، بدیدن بچه‌ها از فرط محبت هذیان می‌گویند و در برابر اقیانوس غرق خیال می‌شوند، همه از یک قماشند: دل‌کنند! دل‌کن! معر که گیرانی هستند که برای بدست آوردن پول و شهرت قلب خود را بدست گرفته‌اند!»

رئالیسم چیست؟ رئالیسم عبارت است از مشاهده دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل آنها و بیان و تشریح و تجسم آنها. کسیکه می‌خواهد درباره رئالیسم بحث کند، مشکل بزرگی در پیش دارد و آن اینست که اغلب نویسندگان تاریخ ادبیات اروپا رئالیسم را با ناتورالیسم خلط می‌کنند و بعضی‌ها ناتورالیسم را صورت کاملتری از رئالیسم می‌شمارند و هدف حقیقی رئالیسم را، که تشخیص تأثیر محیط و اجتماع در واقعیت‌های زندگی و بیان عوامل آنها و بالآخره تحلیل و شناساندن دقیق تیپ‌هایی است که در اجتماع معین بوجود آمده‌اند، فراموش می‌کنند و بجای آن توصیف و تحلیل اشخاص غیرعادی و بیگانه از اجتماع را که کار ناتورالیست‌هاست کمال رئالیسم می‌نامند. عامل اصلی این انحراف، خود نویسندگان ناتورالیست از قبیل **برادران گنکور** Jules et Edmond

de Goncourt و امیل زولا بوده‌اند که خود را رئالیست نامیده و ادعا کرده‌اند که می‌خواهند رئالیسم را به ذروه کمال برسانند و با جنبه‌های رومانتيك که در آثار استانداال و بالزاک وجود داشته مبارزه کنند. ولی در حقیقت با این کار خود از اصول رئالیسم دور شده و پایه ناتورالیسم را گذاشته‌اند که در فصل آینده به تفصیل از آن بحث خواهیم کرد.

در فصل پیش گفتیم که رومانتيسم مکتبی «سوبژکتیف» Subjectif (درونی) است، یعنی نویسنده خود در جریان نوشته‌اش مداخله می‌کند و به اثر خود جنبه شخصی و خصوصی می‌دهد. و اکنون باید اضافه کنیم که رئالیسم بر خلاف رومانتيسم مکتبی «اوبژکتیف» Objectif (برونی) است و نویسنده رئالیست هنگام آفریدن اثر بیشتر «تماشاگر» است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد. ولی باید دانست که در رومان رئالیستی، «توصیف برای توصیف» یا «تشریح برای تشریح» مورد بحث نیست. از این رو یکتفر رومان نویس رئالیست، همینکه بخواهد درباره طرز تفکر و اعمال و افکار کسی بحث کند، باید محیط و اجتماعی را که او در آن زندگی می‌کند بدقت مورد توجه قرار دهد. البته در این مورد هر گاه لازم بداند همان محیط و اجتماع را هر طور که شایسته می‌داند در اثر خود تشریح کند، نه اینکه به بهانه دور نشدن از «اوبژکتیویسم» و ندادن جنبه شخصی به رومان، آنچه را می‌بیند با تفصیلات زیاد و بیمورد شرح و بسط دهد و سپس خود کنار بنشیند و این تفصیلات را احمقانه تماشا کند.

نویسنده رئالیست بهیچوجه لزومی نمی‌بیند که
 قهرمان‌ها و موضوع فرد مشخص و غیر عادی و یاعجیبی را که با اشخاص
 اثر رئالیستی معمولی فرق دارد بعنوان قهرمان داستان خود

انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد گزین می کند و این فرد در عین حال نمایندهٔ هموعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می کند، این فرد ممکن است نمونهٔ برجسته و مؤثر یک عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیر عادی نیست. مثلاً وقتی که نویسنده رئالیست می خواهد جنگ را موضوع کتاب خود قرار دهد هیچ شکی نیست که در انتخاب قهرمان، افسر جزء یا سرباز را بر فرمانده لشکر ترجیح میدهد، زیرا آن سرباز به میدان جنگ خیلی نزدیک تر و تأثیرات آن محیط در او خیلی بیشتر از فرمانده است. و علت تمایل بارزی که رئالیست ها به افراد «کوچک و بی اهمیت» نشان میدهند همین است. در مورد موضوع اثر نیز نویسنده رئالیست بهیچوجه خود را مجبور نمی بیند که مثل رومانیک ها عشق را موضوع رومان قرار دهد. زیرا در نظر نویسنده رئالیست عشق نیز پدیده ای است مانند سایر پدیده های اجتماعی و هیچ رجحانی بر آنها ندارد. و چه بسا نویسنده رئالیست کتابی بنویسد که در آن کلمه ای از عشق وجود نداشته باشد و در عوض از مسائل دیگری بحث شود که اهمیت آنها خیلی بیشتر از عشق است. همچنین حوادث تصادفی دور از واقع و بی تناسب در آثار رئالیستی دیده نمی شود، مثلاً کسی به شنیدن یک نصیحت تغییر اخلاق و روحیه نمیدهد یا کسی از عشق دیگری نمی میرد. وحدت مصنوعی در آنها وجود ندارد، بلکه وقایع آنها تعدادی حوادث عادی و چه بسا حقایق بظاهر آشفته ای است که پشت سر هم اتفاق می افتد، ولی نویسنده رئالیست می کوشد که با استفاده از تأثیر محیط و اجتماع خارج و وضع روحی قهرمانان خود، روابط طبیعی را که در لابلای حوادث وجود دارد نشان دهد.

صحنه سازی و تشریح و تجسم محیطی که حادثه

صحنه سازی در
رئاليسم و رومانتيك در آن اتفاق می افتد در آثار رومانتيك و رئاليسي باهم فرق بسیار دارد .

نویسنده رومانتيك وقتیکه می خواهد صحنه داستان خود را نشان دهد کاری به واقعیت ندارد بلکه آن صحنه را بنا به وضعی که به داستان خود داده است می سازد و کاری می کند که آن صحنه نیز در خواننده احساساتی مؤثر افتد و نفوذ نوشته او را بیشتر سازد. ولی نویسنده رئاليست از تشریح صحنه ها بهیچوجه چنین خیالی ندارد، بلکه صحنه ها را بدین قصد تشریح می کند که خواننده از شناختن آن صحنه ها بیشتر با قهرمان ها و وضع روحی آنها آشنا شود. یعنی او فقط در موردی به توصیف صحنه ها اقدام می کند که به آن احتیاج دارد. مثلاً بالزاک در آغاز کتاب «بابا گوریو» به این سبب همه اطاقهای پانسیون «مادام و و کر» را با آن دقت توصیف می کند که نشان دهد آن پدر با عاطفه ای که همه ثروت خود را بپای دخترش ریخته بود، در چه مکانی زندگی می کرد و آن مکان چه تأثیری می توانست در روحیه آن پیر مرد داشته باشد. یا گوستاو فلوبر در «مادام بوواری» بدین منظور آن توضیح و تفصیل بیش از حد را در باره قصبه کوچک Yanville I'Abbaye می دهد که بتواند نشان دهد مادام بوواری در آن قصبه چه اندازه دچار دلنگی و خستگی می شده است. والا اگر این قست را زائد تصور کنند و از کتاب حذف نمایند، خواننده ای که این تشریح و توضیح مفصل را نخوانده باشد، نمی تواند پی ببرد که چرا «اما» در اثنای گردش، میان بازوان «رودلف» می افتد. در نتیجه، این کار او را غیر عادی و دور از واقعیت تصور می کند و ارزش رئاليسي کتاب، از نظر او پنهان می ماند .

همین کوشش‌ها برای تطبیق قهرمان‌ها و صحنه‌های کتاب با واقعیت است که حتی خود نویسندگان بزرگ را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد، تا آنجا که وقتی ژول واندو درباره‌ی مرگی خواهر خود با بالزاک سخن می‌گوید، نویسنده بزرگ ناگهان در میان سخن ناتمام دوستش می‌دود و می‌گوید: «همه‌این چیزها می‌گذرد... باید به واقعیت پرداخت. راستی بگو ببینم اوژنی گرانده را به که باید شوهر داد؟»

رئالیسم در کشورهای دیگر

در انگلستان رئالیسم انگلستان همزمان با دوران فرمانروائی ملکه «ویکتوریا» بود و این دوره که بنام همان ملکه «دوره ویکتوریا» نامیده میشود یکی از دوره‌های غنای ادبیات انگلستان است. رئالیسم انگلستان نخست جنبه معتدلی داشت و در بیان واقعیت‌های زندگی باطنز و مطایبه توأم بود. رئالیسم آمیخته با بدبینی، تحت تأثیر ادبیات فرانسه، در اواخر قرن در این کشور ظهور کرد. در سال ۱۸۳۵ رئالیسم سنجیده و مستقلی در ادبیات انگلستان، بخصوص در رومان نویسی، بمیان آمد. بارزترین نمایندگان ادبیات انگلیس در این دوره چارلز دیکنز (۱۸۱۲-۱۸۷۰) است که از میان طبقات پائین اجتماع برخاست و از همان سال‌های کودکی مجبور شد که برای کسب روزی کار کند. در چهارده رومانی که تا سال ۱۸۷۰ نوشت بالحن طنز آمیز خویش زندگی طبقات پائین کشورش را با قدرت تمام تصویر کرد. هیچ نویسنده‌ای نتوانسته است چنین چهره‌های مؤثر و فراموش نشدنی تصویر کند. رئالیسم دیکنز مبتنی بر

انسانیت و بشر دوستی است. دیکنز بیچارگان و ساده دلان و کودکان را دوست داشت. پیش از او هیچ نویسنده دیگری نتوانسته بود با چنان قدرتی اطفال كوچك را و اثر خود کند و جاودانی سازد. کسی که رومان های دیکنز را می خواند در يك صفحه بشدت می خندد و در صفحه دیگر از شدت تأثر اشك می ریزد و یا از هیجان بخود می لرزد. آثار دیکنز بخصوص در آلمان بشدت مورد استقبال واقع شد و نویسندگان بزرگ آن کشور را تحت تأثیر قرار داد. در اواخر این دوره آثاری در انگلستان منتشر شد که متهورانه تر بود و در آنها عكس العملی نسبت به قراردادهای اخلاقی و اجتماعی دوره ویکتوریا دیده میشد. یکی از نویسندگان این دوره جیمز گیسینگ (Gissing) (۱۸۵۷-۱۹۰۳) است که در سراسر عمر خود با فقر و بیچارگی دست بگریبان بود. از «دیکنز» پیروی می کرد اما آثارش تلخ تر و بدبینانه تر از آثار دیکنز بود. دیگر باید هنری جیمز Henry James (۱۸۴۳-۱۹۱۶) را نام برد که امریکائی بود ولی در انگلستان بسر می برد. آثار «فلو بر» و «تور گنیف» را مطالعه می کرد و می کوشید که با سرمشق گرفتن از آنها رومان را بصورت اثر هنری در آورد. در رومانهای متعدد خود نخست مدتی به تشریح تفاوت انگلیسیها و امریکائیها پرداخت سپس تاحدی به تصویر و تحلیل جامعه انگلیسی همت گماشت. «جیمز» تماشاگر بی احساسی است؛ دامنه دیدش محدود، اما رومانهایش از لحاظ تنظیم مطلب و شیوه نگارش شایان اهمیت است.

در ادبیات آلمان پس از مرگ گوته، آثار چندان

در آلمان

برجسته ای بوجود نیامد و مخصوصاً رئاليسم در آن

کشور بصورت مکتب مستقلی ظاهر نشد. برخلاف نویسندگان رئاليسم

فرانسوی که با جار و جنجال بعنوان مبارزه بارومانتیسم قدم به میدان نهاده بودند، از نویسندگان آلمانی آنان که بهره‌ای از رئالیسم داشتند در عین حال می‌کوشیدند که جنبه‌های رومانتيك و حتی کلاسيك را در آثار خود حفظ کنند. ازینرو آثاری نظیر «ایمنسی» Immencee اثر **اشتورم** T. Storm (۱۸۱۷-۱۸۸۸) که در این دوره بوجود آمده است بیشتر رنگ آثار رومانتيك را دارد. نویسندگان مهم این دوره بیشتر از مردم «اتریش» و «سویس» بودند که آثارشان را بزبان آلمانی می‌نوشتند، مثل **گودفرید کالر** Cottfried Keller (۱۸۱۰-۱۸۹۰) که از مردم زوریخ بود: رومانهای روستائی او رنگ محیط سویس را دارد. مخصوصاً تراژدی رئالیستی او بنام «رومئو ژولیت در دهکده»، یکی از شاهکارهای رومان روستائی در دنیا شمرده می‌شود.

رئالیسم روسیه را باید به سه دوره تقسیم کرد:

در روسیه

۱- رئالیسم نخستین ۲- رئالیسم انتقادی ۳- دوره

شوروی و رئالیسم اجتماعی.

رئالیسم نخستین این دوره را باید دوره عظمت ادبیات روسیه

شمرد. در هیچ دوره‌ای ادبیات روسیه مانند این دوره دارای نویسندگان بزرگ و آثار گرانبها نبوده است. از سال ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ چنان شاهکارهایی در ادبیات روسیه بوجود آمد که مقام ادبیات این کشور را به اوج شهرت رسانید. می‌توان گفت که رئالیسم روسیه نخست با داستان کوتاه «شنل» اثر **گوگول** Gogol (۱۸۰۹-۱۸۵۲) آغاز شد. این نویسنده سبك طنز آلودی داشت و بجای قهرمانان واقعی در حقیقت صورت مضحکی از آنها تصویر می‌کرد. آثار او همچونامه‌ای است بر ضد وضع اجتماعی روسیه تزاری. اثر بزرگ گوگول

«نفوس مرده» است که نا تمام مانده. پس از گو گول، **گونچارف** Gontcharov (۱۸۲۳-۱۸۹۱) با نوشتن رومان «اوبلوموف» Oblomov توانست برای نخستین بار به سبك بالزاک، بهترین تیپ روس را بیافریند.

نویسنده بزرگ دیگر این دوره **تورگنیف** Tourguéniev (۱۸۱۸-۱۸۸۳) بود که مدت زیادی در پاریس بسر برد و با «فلو بر»، «آلفونس دوده» و «زولا» دوستی داشت. نخست با کمدی های کوچک و زیبای رومانتيك به سبك آلفرد و موسه شروع بکار کرد. بعد «قصه های شکارچی» را نوشت و سپس با رومانهای بزرگ «رودین» Roudine و «پدران و فرندان» و سایر آثار خود تحلیلی از تیپ های مختلف مردم روسیه انجام داد. آثارش زیبا و آهنگین است و بدبینی عمیقی در آنها موج می زند. بسیاری از نویسندگان انگلیسی و دانمارکی و نروژی مدت ها تحت تأثیر تورگنیف قرار گرفتند و از او تقلید کردند.

لئون تولستوی Léon Tolstoi (۱۸۲۸-۱۹۱۰) را باید بزرگترین نماینده رئاليسم نخستین روسیه بشمار آورد. تولستوی نویسنده روستائیان روسی است. حتی از سال ۱۸۷۹ خود او نیز تصمیم گرفت که زندگی روستائی اختیار کند و با حاصل دسترنج خود بسر برد. تولستوی با آفریدن تیپ های واقعی از مردم سرزمینی که عمر دراز خود را در آنجا بسر برده است و با کشف و تحلیل خصوصیات زندگی و دردهای اجتماعی این مردم، نویسنده ای رئاليست شمرده میشود. اما رئاليسم اوساده و روشن و حساب شده نیست. تولستوی در سراسر زندگی تحت تأثیر **ژان ژاک روسو** بوده و راه حل مشکلات اجتماعی را در نصایح و مواعظ اخلاقی و توسل به انجیل جستجاست. اما این چیزها نمی تواند ارزش رئاليسم تولستوی بکاهد و رومان «جنک و صلح» او با تیپ های برجسته ای که از مردم طبقات مختلف روسیه در آنست و

با تحلیلی که از جنبه‌های گوناگون زندگی این مردم در آن دیده می‌شود شاهکار آثار رئالیستی روسیه بشمار می‌رود.

«تولستوی» نویسنده ایست سرشار از نشاط و توانائی و محیط خفقان-آور دوره تزاری نتوانسته است او را بزانو در آورده. اما همزمان با او باید از **داستایوسکی** Dostoïevski (۱۸۲۱-۱۸۸۱) نیز نام برد که با استعداد سرشار و قدرت عظیمی که در تحلیل حالات روانی دارد، نماینده بدبینی و یأس این دوره شمرده می‌شود و جنبه‌های مرضی و ناهم‌آهنگ افراد بشر را تشریح و توصیف کرده است. قهرمانان او مجرم و قربانی هستند و اغلب گذشته خود را در برابر دیگران اعتراف می‌کنند و خود او نیز نویسنده ایست که پیوسته در هیجان و شکنجه بسر برده است.

نویسندگان بدنبال دستایوسکی آمدند که وضع محیط و فشاری که به روحشان وارد می‌آمد آنرا به پیروی از داستایوسکی و اداساخته بود. این ادبیات دردآلود و توأم با بدبینی تا زمانی ادامه یافت که **ماکسیم گورکی** M. Gorki (۱۸۶۸-۱۹۳۶) باروش جدیدتری ظهور کرد و «رئالیسم انتقادی» را بنیان نهاد.

رئالیسم انتقادی - «گورکی» که جوانی اش به سرگردانی و ولگردی و تیره روزی آمیخته بود، در آغاز کار سبک معینی نداشت و با نوشته‌های کوتاهی که جنبه رومانٹیک داشت وارد عالم ادب شد. اما احساس بشری و علاقه آتشینی که به زندگی داشت با ایمان اجتماعی او توأم شد و در نتیجه روح تازه‌ای در آثارش دمید که از زندگی خود و هموعانش الهام می‌گرفت. خوشبینی به آینده و ایمانی که گورکی به نیروی مردم داشت باعث شد که رئالیسم او بصورت تازه‌تری درآید و در خدمت هدف اجتماعی

او قرار بگیرد به این ترتیب گور کی با نوشتن داستانهای متعددی که از زندگی خود او سرچشمه می گرفت و رومانهای بزرگی مانند «فوما گاردیف» و «مادر» بنای مرحله ای از رئالیسم را گذاشت که «رئالیسم انتقادی» نامیده می شود.

در این مرحله قهرمانهای نویسنده از محیط خویش جلو تر نروند و برای رسیدن به وضع اجتماعی تازه ای تلاش می کنند. یعنی این قهرمانها با وضع موجود در نبردند و برای تغییر آن می کوشند. دوران نویسندگی گور کی سالها پیش از انقلاب آغاز شد و قریب بیست سال پس از انقلاب پایان یافت و در عین حال، ادبیات دوره بعد یعنی «رئالیسم اجتماعی» نیز بدست گور کی پی ریزی شد.

رئالیسم اجتماعی - از سال ۱۹۲۱ تقریباً همه ادبیات شوروی به شرح داستانهای انقلاب و مبارزه مردم اختصاص پیدا کرد. این آثار سبک معینی نداشت و بطور کلی تحت تأثیر احساسات بود و به وضع آشفته ای نوشته می شد. از سال ۱۹۲۴ «رئالیسم اجتماعی» بصورت تازه خود شروع شد و نویسندگان به اهمیت «کار» در جامعه خویش پی بردند و در راهی که پیش پایشان بود شروع به پیشروی نمودند. در این سال **گلادکوف** Gladkov (متولد ۱۸۸۳) رومانی بنام «سیمان» نوشت که شهرت زیادی کسب کرد. این کتاب شامل صحنه های جالبی از زندگی صنعتی پس از سال ۱۹۲۷ بود. ناگفته نماند که این نویسنده تاحدی مدیون گور کی بود. در سال ۱۹۳۰ **پیلنیاک** Pilniak (متولد ۱۸۹۴) با نوشتن اثری بنام «ولگا به دریای خزر می ریزد» بهترین رومانی را که درباره «برنامه پنج ساله» نوشته شده بود به جامعه خود داد و نیز در همین سال بود که «دن آرام» اثر برجسته **شولوخوف** منتشر

شد. از آن زمان نویسندگان دیگری می‌کوشند که این مرحله جدید رئالیسم را با آثار خویش بارور سازند. ایلیا ارنبورگ در اثر کوچکی که چند سال پیش درباره «کار نویسند» نوشت در این مورد چنین می‌گوید: «موضوع کار موضوعی است دارای اهمیت بسیار. بعلاوه موضوعی است نو: در اجتماع سرمایه داری، کار را مثل یک نوع بدبختی می‌نگرند و متفکران گذشته از حد امیدتقلیل ساعات کار، پافرا تر نمی‌گذارند در جامعه ما کار را می‌ستایند و آنرا بعنوان عنصری خلاق مورد توجه قرار می‌دهند. نمی‌توان رومانی در باره زندگی ما تصور کرد که قهرمانانش هیچ کار نکنند یا کار را بعنوان جزء بی‌فایده هستیشان تلقی بکنند.»

تعریفی که «اریک هارتلی» از «رئالیسم اجتماعی» می‌کند، چنین است: «رئالیسم اجتماعی بر این اصل مبتنی است که کار قدرتی خلاق دارد و هنر بمنزله بسط و انعکاس خلاقیت کار است. این هر دو بطور مستقیم یا غیر مستقیم مناسبات معتبر اجتماعی را منعکس می‌کند و در آن مؤثر می‌افتد.»

ادبیات رئالیستی با روح ایتالیائی چندان سازگار
در سایر کشورها نبود. از اینرو ادبیات ایتالیا در این دوره چندان

اهمیتی کسب نکرد و چند نویسنده بزرگ که در آن کشور بودند، آثارشان بیشتر جنبه ملی داشت. رئالیسم بعدها در آن کشور تحت تأثیر ادبیات فرانسه ظهور کرد اما سطحی و زودگذر بود. ادبیات اسپانیا نیز سخت پابند رومانتیسم بود و آنرا موافق روح ملی خود می‌یافت. از این رومدتها دست از دامن رومانتیسم برنداشت. در اواخر قرن چند نویسنده به‌هواي تقلید از «بالزاك» و «دیکنز» افتادند و آثاری بوجود آوردند. از جمله پرز-گالدوس Perez Galdos (۱۸۴۵-۱۹۱۰) بود که در رومانهای خویش

زندگی مردم مادرید را تصویر کرد. آثار او که اغلب مصروف اثبات عقیده و نظریه‌ای می‌شد، فاقد جنبه‌های صحیح روانشناسی بود. ادبیات «پرتقال» از ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ تحت تأثیر رئالیسم قرار گرفت. پایه‌گذار رئالیسم پرتقال **اسادو کیروز** Eça de Queiroz (۱۸۴۵-۱۹۰۰) بود که از بالزاک و «فلوبر» پیروی کرد. رئالیسم طنز آلودی داشت و در نویسندگی چیره دست بود. پس از او باید از **تکسیرادو کیروز** Teixeira de Queiroz (۱۸۴۹-۱۹۱۹) نام برد که «کمدی بورژوازی» و «کمدی مزارع» را در چندین جلد متعدد نوشت. در هیچ کشور دیگری نفوذ بالزاک و فلوبر مانند **یوگسلاوی** شدید نبود، **ایگناتوویچ** (۱۸۲۴-۱۸۸۴) از مردم صربستان در رومانهای اجتماعی خویش به تقلید از بالزاک پرداخت. و ماتاولی Matavulj (۱۸۵۲-۱۸۰۹) که او هم صربستانی بود استعداد زیادی در تشریح رئالیستی عادت و اخلاق مردم کشورش از خود نشان داد. رئالیسم پخته اوتازگی و لطف مخصوصی به آثارش می‌بخشید.

در لهستان، رئالیسم باشکست شورش ۱۸۶۳ مورد توجه واقع شد، مردم از رومان‌تیسم روگردان شدند و خواستند حقیقت و قایع را آن‌طور که هست ببینند و تحلیل کنند. در مجارستان نیز همین تمایل پس از ۱۸۴۸ و ۱۸۷۴ بوجود آمد.

هنر نمایش اغلب کشورهای اروپائی در این دوره حائز اهمیت است. در روسیه استرووسکی Ostrovski (۱۸۱۴-۱۸۸۷) که پایه‌گذار تئاتر واقعی روسیه بود، بیش از سی نمایشنامه مختلف نوشت که اغلب آنها کمدی‌هایی درباره عادات و اخلاق مردم بود. این نمایشنامه‌ها تا زمان **چخوف** صحنه‌های تئاتر روسیه را اشغال می‌کرد. «استرووسکی» در

نمایش نامه‌هایی مانند «گرگ‌ها و بره‌ها»، «خودمانی» و غیره تاجر آن روز مسکورا با پول پرستی‌ها و تنگ نظری‌ها و عقب ماندگیش تصویر می‌کرد. قهرمانان نمایشنامه‌های او دستخوش خیالپردازی‌های نویسنده قرار گرفته و بسوی کمال خوبی یا کمال بدی رانده شده‌اند. **تئاتر رومانی** تقریباً در همان اوائل رشد خویش دارای نویسنده بزرگی شد: **کاراجیال Caragiale (۱۸۵۲-۱۹۱۲)** با لحن طنز آلود و بیان توانای خویش دنیای کاسبان و تاجران و دلالان را تصویر کرد. نوشته‌های کاراجیال بسیار عمیق است و جملات زیادی از آثار او در میان مردم رومانی بصورت ضرب‌المثل درآمده است.

در کشور های اسکاندینا، عقاید رئالیست‌های فرانسه وسیله‌ای برای حمله به کلیسا و بحث از مسائل اجتماعی و آزادی زنان در دست نویسندگان شد. نخستین نمایشنامه رئالیستی در کشورهای اسکاندینا، نمایشنامه «ورشکستگی» (۱۸۷۵) اثر **بیورنسن Björnson (۱۸۳۲-۱۹۱۰)** نویسنده نروژی بود که رومانها و نمایشنامه‌های متعددی نوشت و در شمار نویسندگان درجه اول کشور خویش درآمد. پیش از او، **ایبسن Ibsen (۱۸۲۸-۱۹۰۶)** با نمایشنامه‌ها و داستانهای متعددش شهرت جهانی یافته بود، اما رئالیسم مشخصی در آثارش بچشم نمی‌خورد. در سوئد **استریندبرگ Strindberg (۱۸۴۹-۱۹۱۲)** رومان نویس و نمایشنامه نویس و شاعر سوئدی بزرگترین نویسنده آن کشور است و رئالیسم در آثار او روشنتر و مشخصتر از آثار دو نویسنده نروژی بالاست. رومان معروف او «طاق سرخ» نام دارد، در این کتاب محافل تاجران استکهلم را با لحن طنز آلودی نظیر «دیکنز» نشان داده است.

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان رئالیست

۱

از ادبیات فرانسه

واترلو

از صومعه پارم La chartreuse de Parme

اثر: استاندال Stendhal

معمولا در مقام مقایسه اثر «رومانتیک» و «رئالیستی» صحنه واترلو را که هم بوسیله «ویکتور هوگو» پیشوای رومانتیسم در بینوایان وصف شده و هم «استاندال» نویسنده بزرگ رئالیست در «صومعه پارم» اثر معروف خود از آن سخن رانده است مثال می‌آورند. زیرا در هر يك از این دو نوشته مشخصات مکتبی که نویسنده پیرو آن بوده بخوبی نمایانده شده است و «سوپرکتیویسم» مبالغه‌آمیز اثر رومانتیک و «اوبژکتیویسم» اثر رئالیستی را با مطالعه این دو طرز تشریح بخوبی می‌توان تشخیص داد. همچنین خواننده بخوبی ملاحظه می‌کند که در اینجا نویسنده رئالیست اصراری نداشته است که میدان نبرد را بطور کلی تشریح کند یا از حوادث درخشان و برجسته آن سخن گوید. بلکه خواننده را همراه يك جوان ایتالیائی بنام «فابریس» که دلش می‌خواهد در جنگی شرکت کند و با کره اسب خود دنبال نیروی فرانسه می‌افتد، به میدان جنگ واترلو می‌برد و آنچه را که این جوان از «واترلو» می‌بیند نویسنده مانند يك تماشاچی بیان می‌کند. در فصل پیش صحنه‌ای از «واترلو»ی هوگورا از روی ترجمه آقای «حسینقلی مستعان» نقل کردیم و اکنون در اینجا صحنه‌ای نظیر آنرا از روی اثر استاندال ترجمه می‌کنیم: همان لحظه‌ای که جنگ در گرفته است، «فابریس» بحوالی واترلو می‌رسد و يك زن کافه چی را ملاقات می‌کند که به گاری کوچک خود سوار است و با او وارد صحبت می‌شود.

فابریس باو گفت:

- خوب می‌فهمم که از همه چیز بی‌خبرم ولی می‌خواهم بجنگم و تصمیم

دارم آنجا، بطرف آن دود سفید بروم.

— بین اسبت چطور گوشها را می جنباند! بمحض اینکه آنجا سرو صدائی بلند شد از اختیار تو خارج خواهد شد و چهار نعل خواهد رفت و خدا می داند ترا کجا خواهد برد، ولی اگر نظر مرا بنخواهی، بمحض اینکه پیش سر بازان رسیدی يك تفنگ و يك فانوسقه گیر بیاور کنار آنها راه بیفت و هر کاری که آنها می کنند تو هم بکن. ولی گمان می کنم که توحته باز کردن درفشك باروت را هم بلد نیستی!

«فابریس» سخت ناراحت شد، اما بدوست تازه اش اقرار کرد که حدس او درست است.

زن بالحن تحکم آمیزی گفت:

— طفلك بیچاره، حتماً بهمین زودی کشته میشود. طولی نمی کشد. تو حتماً باید بامن بیائی!

— آخر من می خواهم بجنگم.

— خواهی جنگید. باهم به هنگ ششم میرویم، هنگ بسیار معروفی است.

— به هنگ شما زود خواهیم رسید؟

— حداکثر تا یکربع میرسیم.

«فابریس» باخود گفت که تحت دستورات این زن شجاع دیگری اطلاعیم از همه چیز مرا بعنوان جاسوس گیر نخواهد انداخت و خواهم توانست بجنگم. در این لحظه صدای توپ افزایش یافت؛ گلوله پشت سر هم می بارید. فابریس گفت: به دانه تسبیح می ماند!

زن کافه چی به کره اسب خود که بر اثر صدای توپ به هیجان آمده بود شلاقی زد و گفت:

— یواش یواش آتش گلوله ها دیده می شود.

سپس بدست راست پیچید و راهی را که از میان چمن زار می گذشت در پیش گرفت گل ولای تازانومی رسید و گاری از رفتن باز می ماند. «فابریس» چرخ آنرا از عقب فشار داد. اسب او دوبار زمین خورد. پس از لحظه ای، این جاده به راه باریکی مبدل شد که آب کمتری داشت و از میان چمنزاری می گذشت. «فابریس» هنوز پا نصد قدم پیش نرفته بود که کره اسبش ناگهان توقف کرد. جسدی در میان راه باریک افتاده بود که اسب واسب سوار را دچار وحشت می ساخت.

چهره «فابريس» که معمولاً بسيار پريده رنگ بود ، به رنگ سبز در آمد. زن مهمانخانه دار، پس از اينکه نگاهي به جسد انداخت چنانکه گوئي با خود حرف ميزند گفت : اين از واحد ما نيست ! بعد نگاهش را متوجه قهرمان ماساخت و شليك خنده را سرداد و فرياد زد :

— ها! ها! طفلکي ! ترس جانم اين غاغا است ! فابريس خشکش زده بود. آنچه بيشتري ناراحتش ميکرد، پاهای کثيف جسد بود که کفشهايش را بيرون آورده بودند . اصلاً براي مرده بجز شلوار کهنه‌اي که سراپا پراز خون بود ، چيزي باقي نگذاشته بودند .

زن به فابريس گفت : نزديك شو، از اسب پائين بيا . بايد عادت کني. و فرياد زد: به سرش خورده !

گلوله‌اي از کنار بيني وارد شده و از شقيقه ديگر خارج شده بود . صورت جسد بوضع کريهي ضايع شده ويك چشم آن بازمانده بود .

— يا الله کوچولو ، از اسب بيا پائين و دستش را بفشار تا بيني که او هم دست ميدهد !

«فابريس» با اينکه نزديك بود تسليم حس نفرت شود ، بي ترديد از اسب پائين پريد ، دست جسد را گرفت و محکم تکان داد ، بعد چنانکه گوئي از پا افتاده باشد، بيحرکت ماند . احساس ميکرد که نيروي سوار شدن به اسب را ندارد. آنچه بيش از همه مایه وحشت او ميشد ، اين چشم باز بود .

به تلخي پيش خود گفت: حالا زن کافه چي خيال ميکند که من آدم ترسوئي هستم . اما احساس کرد که کوچکترين حرکتي نمي تواند بکند : داشت مي افتاد . لحظه بدی بود . ناگهان ديد که حالش بهم مي خورد. زن متوجه او شد به چالاكي از گاري خود پائين پريد و بي آنکه کلمه اي حرف بزند گيلاسي عرق باوداد و جوان آن را لاجرعه بسر کشيد . پس از لحظه‌اي توانست به کره اسبش سوار شود و ساکت و خاموش براه خود ادامه داد . زن کافه چي گاهگاه از گوشه چشم باو نگاه ميکرد . بالاخره گفت :

— جانم ! تو فردا خواهي جنگيد ، اما امروز را پيش من خواهي ماند. مي بيني که اول بايد کارسربازي را يادگيري .

قهرمان ما باحالت اندوهگيني که زن کافه چي آن را به فال نيك گرفت

فریاد زد :

- برعکس. من همین الان میخوام و ارد جنگ شوم.
صدای توپ بیشتر و نزدیکتر شد. شلیک گلوله صدای بم مداومی تشکیل میداد و بین شلیکهای پی در پی، کوچکترین فاصله‌ای وجود نداشت. و همراه این صدای بم مداوم که نظیر صدای مهیب سیل دوردستی بود، آتش گلوله‌ها با کمال وضوح دیده میشد.

در این لحظه، جاده درمیان بیشه کوچکی فرو میرفت. زن کافه چی سه چهار نفر از سربازان خودی را دید که به سرعت میدویدند و بسوی او میآمدند به چالاکی از روی گاریش پائین پرید و دوان دوان ده پانزده قدم از جاده کنار رفت و آنجا در سوراخی که بر اثر کنده شدن درخت بزرگی ایجاد شده بود مخفی گشت. «فابریس» با خود گفت: «الان معلوم میشود که من آدم ترسوئی هستم یا نه؟» در کنار گاری کوچک ایستاد و شمشیرش را بیرون کشید. سربازان توجهی نکردند و دوان دوان در طول جنگل به سمت چپ جاده دویدند.

زن کافه چی که نفس نفس زنان بسوی گاری کوچک خود برمیگشت با خیال راحت گفت:

- اینها سربازان خودی هستند. اگر اسب تو می‌توانست چهار نعل برود، بتو می‌گفتم که: «رو بجلو تا انتهای جنگل برو و بین در جلگه کسی هست یا نه؟»

«فابریس» بی آنکه حرفی بزند، شاخه‌ای از یک درخت تبریزی جدا کرد، برگهای آن را کند. بعد آن را در هوا چرخاند و بر اسب فرود آورد. کره اسب يك لحظه چهار نعل دوید، بعد راه رفتن عادی خود را از سر گرفت. زن کافه چی اسب گاری خود را چهار نعل تاخت و به «فابریس» فریاد زد: «پس تو دیگر نرو!» و چون بکنار جلگه رسیدند، با غوغای عجیبی رو برو شدند: توپ و تفنگها از همه طرف، از راست و چپ و پشت سر، مشغول تیراندازی بود. و چون جنگلی که از آن خارج میشدند، تپه‌ای به بلندی هشت الی ده پا از سطح جلگه را اشغال کرده بود، آنها توانستند بخوبی گوشه‌ای از میدان نبرد را ببینند. ولی در چمن‌زار نزدیک جنگل هیچکس نبود. این چمن‌تا مسافت هزار پا با درختان پید در هم فشرده‌ای احاطه شده بود. بالای سربندها دود سفید رنگی بنظر میرسید که گاهی چرخ زنان با آسمان بلند میشد.

زن کافه چي که دچار اشکال شده بود، گفت:

— کاش فقط ميدانستم که هنک ما در کجا است. از اين چمن زار بزرگ که

کاملاً صاف و مسطح است نبايد عبور کرد.

و بعد به « فابريس » گفت: عجالتاً اگر تو سرباز دشمن دیدی فوراً

شمشیرت را توی شکمش فرو کن و اين کار را سرسری نگیر.

در اين لحظه، زن کافه چي چهار سرباز سابق را دوباره دید؛ آنها از

سمت چپ جاده، از جنگل خارج ميشدند و می خواستند وارد جلگه شوند. یکی

از آنها سوار بر اسب بود.

زن رو به فابريس کرد و گفت:

— اين کار تو است!..

و سرباز اسب سوار را صدا زد و گفت:

— او هو! بيايک گيلاس عرق بخور.

سربازان نزديک شدند.

زن فریاد زد: هنک ششم در کجا است؟

— آنجا!.. پنج دقیقه راه است!.. جلوی اين کانالی که در کنار درختان

بید کشیده شده، همانجا که سرهنگ «ما کون» کشته شد.

— حاضری اسب را پنج فرانک بفروشی؟

— «پنج فرانک»؟ خیلی زرنگی ننه کوچولو! اين اسب افسری را که

خودم يک ربع پيش به پنج طلای «ناپلئون» خریده ام، پنج فرانک بفروشم؟

«زن کافه چي» رو به «فابريس» کرد و گفت:

— یکی از ناپلئون هايت را بمن بده.

بعد به سرباز اسب سوار نزديک شد و گفت:

— زود بيا پائين! اينهم يک ناپلئون!

سرباز از اسب پائين آمد. «فابريس» با خوشحالی سوار اسب او شد.

زن، خاموت کوچک سربازی را از پشت کره باز کرد و به سربازان ديگر

گفت:

— شما هم اقلاً کمک کنید. اينطور بايک زن هم کاری می کنند؟...

اما اسب بمحض اينکه خاموت را پشت خود احساس کرد، روی دو پا

بلند شد و «فابريس» که پشت اسب بود، برای اينکه بزمين نيفتد، فشار زیادی

بخود آورد .

..... در این هنگام گلوله توپی به وسط درختان بیدافتاد و «فابریس» شاخه‌های کوچک آنها را دید که با منظره عجیبی ، چنانکه گویی با داس بریده شوند، از اطراف بهوا می‌پریدند .

سربازی که سکه بیست فرانکی را می‌گرفت، گفت :
- جنگ رو به اینطرف می‌آید !

حوالی ساعت دو بود .

«فابریس» هنوز غرق آن منظره عجیب بود که دسته‌ای از ژنرالها باتفاق قریب بیست نفر سرباز سوار پیدا شدند .

از همان طرفی که او ایستاده بود بیرون آمدند و بتاخت ازیک گوشه چمنزار وسیع گذشتند . اسب او شیهه کشید و دوسه بار دیگر نیز روی دو پا بلند شد . بعد برای رهائی از دهنه‌ایکه او را محکم گرفته بود ، سرش را به تندی تکان داد . «فابریس» باخود گفت : «بسیار خوب ، باشد!» و دهنه را مست کرد .

اسب که به اختیار خود مانده بود ، با آخرین سرعتی که داشت پیش تاخت و خود را به سربازان سوار رسانید . «فابریس» در میان کلاههای آنها چهار کلاه نواردار شمرد . و پس از یک ربع ساعت ، با چند کلمه‌ای که سرباز پهلوی دستیش گفت ، پی برد که یکی از این ژنرالها ، مارشال «نه» معروف است . خوشحالیش بآنها درجه رسید ؛ ولی نتوانست حدس بزند که «مارشال نه» کدامیک از این چهار ژنرال است . خیلی مایل بود که باین موضوع پی ببرد اما بخاطرش آمد که نباید حرف بزند . این دسته برای عبور از خندق وسیعی که بر اثر باران صبحگاهی پر از آب شده بود، توقف کرد . اطراف این خندق درختان بزرگ وجود داشت و سمت چپ آن به نقطه‌ای منتهی میشد که «فابریس» در آنجا اسب تازه اش را خرید . تقریباً تمام سواران از اسبهایشان پیاده شدند . لیه خندق عمودی و بسیار لغزان بود و آب قریب سه الی چهار پائین تر از سطح چمنزار قرار داشت . «فابریس» مست شادی بود و بیشتر از اسب خود به «مارشال نه» و به «پیروزی» فکر میکرد . از اینرو اسب که روی پا بند نمیشد ، توی خندق پرید . در نتیجه ، آب با ارتفاع زیادی بهوا پرتاب شد و باطراف پخش گردید . یکی از ژنرالها سر تا پا خیس شد و فریاد زد : «پدر سوخته حیوان!» و «فابریس» از این فحش خیلی

ناراحت شد .

..... در این لحظه چنان صدای شلیک شدیدی شنیده شد که «فابریس» نتوانست جوابی بگوید . مجبوریم اعتراف کنیم که در این لحظه چندان اثری از قهرمانی در قهرمان ماباقی نمانده بود . ترس همیشه بعداً بسراغ او میآمد و این بار مخصوصاً این صدای گوش خراش او را ناراحت ساخته بود . دسته سوار دوباره بتاخت حرکت کرد . در آنور خندق از یک قطعه زمین زراعتی عبور می کردند که از نعش کشتگان پوشیده شده بود .

سواران باشادی فریاد زدند : «سرخ پوشان !» ، «سرخ پوشان !» نخست «فابریس» چیزی از این حرف نمی فهمید ولی بامختصر توجهی پی برد که واقعاً تمام این جسدها لباس سرخ بتن دارند . از دیدن چیزی تمام بدنش از وحشت لرزید : دید که اغلب این سرخ پوشان بدبخت هنوز زنده اند بیشک عده ای از آنها فریاد میزدند و کمک میخواستند ولی کسی برای کمک بآنها نایستاد . قهرمان بشر دوست ما کوشش بسیاری می کرد که اسبش روی هیچیک از این اجساد پا نگذارد . سواران ایستادند . «فابریس» که چندان توجهی به وظیفه سر بازی خود نداشت ، نگاهش را بیکی از خمیان تیره بخت دوخته بود و هنوز اسب می تاخت . گروهیان سوار فریاد زد :

- احمق ، بالاخره می ایستی یا نه ؟

«فابریس» متوجه شد که در سمت راست بیست قدم جلوتر از ژنرالها قرار دارد و درست در همان طرفی است که آنها با دوربینهای کوچکشان نگاه می کنند . وقتی بجای سابق خویش برگشت و پشت سر آخرین سرباز قرار گرفت ، دید یکی از ژنرالها که درشت هیکل تر از همه است ، به نفر پهلودستی اش که او هم ژنرال بود ، با تحکم و تقریباً با سرزنش حرف میزند و فحش میدهد . «فابریس» نتوانست بر حس کنجکاوی خود فائق شود و با اینکه زن زندانبان شهر «ب...» باوتند کرده بود که نباید حرف بزند ، بنظر خودش يك جمله كوچك فرانسه در مغزش ترتیب داد و به سرباز مجاورش گفت :

- این ژنرال که به پهلو دستیش قرمیزند کیست ؟

- مگر نمی بینی ، خود مارشال است !..

- کدام مارشال ؟

— احمق! «مارشال نه!» آه، این دیگر کیست؟ تا حالا کجا خدمت کردی؟

«فابریس» با اینکه بسیار زود رنج بود، کوچکترین توجهی باین فحش نکرد. باتحسین بچگانه‌ای این «پرنس عجیب مسکوا» و شجاع شجاعان را تماشا می‌کرد.

ناگهان بر سرعت اسبها افزودند. پس از چند لحظه، «فابریس» در بیست قدمی، يك زمین زراعتی دید که بوضع عجیبی زیرورو شده بود. ته شیارها پر از آب بود و خاکهای مرطوبی که خاکریز این شیارها را تشکیل میداد، بصورت توده‌های کوچکی بار تفاع سه‌الی چهارپا در هر طرف دیده میشد. «فابریس» این وضع عجیب را در حال عبور دید و بعد دوباره افکار او صرف تخیلات پیروزی مارشال شد ناگهان فریادی نزدیک خودشید: دو نفر از سواران هدف تیر توپ شده و افتاده بودند. و وقتیکه «فابریس» آنها را نگاه کرد جسدشان بیست قدم عقبتر از سواران مانده بود. آنچه او را بیشتر دچار وحشت ساخت، دیدن اسب خون آلودی بود که روی زمین دست و پا میزد و امعاء و احشای او به دست و پایش می‌پیچید. حیوان می‌خواست خود را بدنبال دیگران بکشانند، جوی خون از بدنش توی گلها روان بود.

«فابریس» باخود گفت؛

— آه! بالاخره در خط آتش هستم! و تکرار کرد:

— الان در میدان جنگ هستم. جنگجوی واقعی هستم!

در این لحظه، سواران با آخرین سرعت تاختند. و قهرمان ما متوجه شد که بالای سرشان از همه طرف گلوله‌های توپ در پرواز است. دود سفید آتشبار را از فاصله بسیار زیادی تشخیص میداد و در میان نعره یکنواخت و مداوم شلیک توپ، چنین بنظرش می‌رسید که صدای شلیک‌هایی را نیز کاملاً از نزدیک خود می‌شنود: دیگر چیزی نمی‌فهمید.

Eugénie Grandet اوژنی گرانده

اثر: **H. de Balzac** (۱۷۹۹-۱۸۵۰)

ترجمه عبدالله توکل

«گرانده» چلیک‌سازی که ثروت زیادی بدست آورده است مرد بسیار خسیسی است و بجای استفاده واقعی از ثروت خویش، از افاستن طلاها لذت می‌برد؛

شایع است که دخترش «اوژنی گرانده» با آقای «کروشو» رئیس دادگاه شهرستان و یا بامسیو «دگراسن» ازدواج خواهد کرد. ولی «اوژنی» به بیهوده گوئیهای آندو توجهی ندارد و باتفاق مادرش و «نانون» خدمتکار که چون بیدی در برابر «گرانده» می‌لرزد، زندگی بی‌مصرفی را می‌گذراند.

«شارل گرانده» پسر عموی اوژنی که بی‌خبر از ورشکسته شدن پدرش پیش خانواده گرانده می‌آید، با بدبختی و در عین حال ذوق و ظرافت خویش «اوژنی» را مفتون می‌سازد. در اثنائی که «گرانده» ورشکستگی و خودکشی پدر را باو خبر می‌دهد و می‌کوشد خیال خود را از جانب طلبکاران برادرش راحت سازد، «اوژنی» سکه‌های طلائی را که بعنوان عیدی گرفته است به «شارل» می‌دهد تا او بوسیله آنها برای کسب موفقیت به هند سفر کند. در عین دیگر، پدرش طلاها را از او می‌خواهد و چون از طلاها خبری نمی‌شود، «گرانده» باصرار می‌پرسد که او طلاها را چه کرده است و دختر محبوب برای اولین بار در مقابل پدرش ایستادگی میکند. ولی عصیان و کوشش بی‌فایده‌ایست زیرا پس از اینکه «گرانده» در میان طلاهای عزیزش می‌میرد و ثروت هنگفت خود را برای «اوژنی» می‌گذارد، شارل که در سفر ثروتمند شده است با او ازدواج نمی‌کند و برای رسیدن به مقام و شهرت، دختر خانواده سرشناسی را بزنی می‌گیرد «اوژنی» ناچار با رئیس دادگاه ازدواج می‌کند ولی پس از مدت کوتاهی بیوه می‌شود و با همان پولهایی که زمانی مایه درد و رنج فراوان بود، انزوای اندوه بار خانه پدری را به نشاط و سعادت مبدل می‌سازد و به‌خیر و احسان می‌پردازد. مادر اینجا صحنه‌ای را که در آن «گرانده» خبر مرگ پدر را به شارل می‌دهد، از روی ترجمه آقای توکل نقل می‌کنیم.

عمو گفت !

- بسیار خوب، بچه جان، من خبرهای بدی برای تو دارم. حال پدرت

بسیار خراب است.

شارل گفت :

- من چرا اینجا هستم ؟

و فریاد زد :

- نانون، اسبهای پستی را بگو بیارند.

و بسوی عموی خود برگشت و گفت :

- من کالسگه‌ای در این ولایت پیدا میکنم.

گرانده بروی شارل نگریست و گفت .

- اسب و کالسگه فایده‌ای ندارد .

شارل خاموش مانده بود و خیره خیره می‌نگریست

- آری، پسر بیچاره‌ام، خودت حدس می‌زنی. پدرت مرده است.

اما این چندان مهم نیست و چیزی بدتر از این هست ... پدرت مغزش را بضرب گلوله پریشان کرده .

- پدرمن ؟

- آری پدر تو... اما این چندان مهم نیست.... روزنامه‌ها- چنانکه
گوئی حق داشته‌اند تفسیرهایی در این باره چاپ کرده‌اند . بگیر و بخوان .
گرانده که روزنامه را برسم امانت از کروشو گرفته بود ، مقاله
شوم را جلو چشم شارل نگه داشت . در آن موقع ، جوان بیچاره که هنوز
بچه بود و هنوز در دوره‌ای از عمر خود بسر می‌برد که عواطف همراه‌زود
باوری پدید می‌آید . اشک از دیدگان فرو ریخت .
گرانده با خود گفت :

- خوب . یا الله ! چشمهایش مرا به وحشت می‌انداخت ، اشک ریخت و نجات
یافت . و بی آنکه از گوش دادن شارل مطمئن باشد ، درد نباله حرفهای خود گفت :
- اینهم چندان مهم نیست ، برادرزاده بیچاره ام ... چندان مهم نیست ،
تسکین خواهی یافت اما .

- هرگز ، هرگز ! وای پدرم ! وای پدرم !

- ترا خانه خراب کرده ... تو دیگر دیناری نداری !

- این چه تأثیری دارد ؟ پدرمن کو؟ واه ، پدرمن !!

گریه‌ها و ناله‌ها بوضع دهشت باری میان دیوارها طنین می‌انداخت
و بشدت انعکاس می‌یافت . سه زن خانه هم که دلشان می‌سوخت ، می‌گریستند .
اشک هم مثل خنده چیزی است که سرایت دارد . شارل بی آنکه بحرفهای
عموی خود گوش بدهد به حیاط گریخت ، پله‌ها را یافت و دوان دوان به اطاق
خود روی آورد و برای آنکه دور از خویشانش بفراغت گریه کند ، بروی
تخت خواب افتاد و سرش را در ملحفه‌ها فرو برد .

گرانده که به سالون آمده بود ، گفت :

- باید بگذاریم رگبار اول بگذرد . این جوان بدردهیچ کاری نمی‌خورد

بیشتر از پول در فکر مردگان است .

اوژنی و مادرش که بتندی در جای خودشان نشسته بودند ، پس از سردن

چشمها ، بادیست لرزانی سرگرم کار خودشان شدند .

اوژنی ، بشنیدن حرفهای پدرش که بدینگونه درباره پا کترین دردها
اظهار نظر میکرد ، به ریشه و تشنج افتاد . از همان لحظه راجع به پدرش
به داوری پرداخت . های‌های گریه شارل ، اگرچه گرفته بود ، در این خانه
پر طنین انعکاس می‌یافت و ناله ژرف او که گفתי از زیر زمین بیرون می‌آمد
ورفته رفته شدت خود را از دست می‌داد تا سرشب ادامه یافت ...

مادام گرانده گفت :

- جوان بیچاره !

فریاد منحوسی بود ! بابا گرانده بزَن خود و اوژنی و قنددان نظر انداخت ، غذای ندیده و نشنیده‌ای را که برای آن خویشاوند تیره بخت فراهم آمده بود ، بیاد آورد ، وسط سالون جا گرفت و با آرامش معهود خود چنین گفت :

- آه ، مادام گرانده ، امیدوارم که پیوسته این اسرافها را نکنی . من پول خود را برای آن به شما نمی دهم که مثل مرغ قند به دهان این جوان حقه باز و پست بریزید .

اوژنی گفت :

- مادام هیچ تقصیر ندارد . من خودم ...

گرانده حرف دخترش را برید و گفت :

- شاید برای آنکه به سن رشد رسیده‌ای ، می خواهی برخلاف میل

من رفتار کنی ؟ توجه داشته باش ، اوژنی ...

- پدر جان ، برادرزاده تان نباید در خانه شما از چیزی محروم بماند .

بشکه ساز با چهار لحن رنگارنگ و گوناگون گفت :

- تا ! تا ! تا ! پسر برادر من چنان و پسر برادر من چنین ! ... شارل

هیچ چیز مانع نیست . دیناری ندارد ، پدرش ورشکسته است و وقتی که این

جوان خود نما بقدر کفایت اشك ریخت باید از اینجا برود . نمی خواهم در

خانه من انقلابی بر راه اندازد ...

اوژنی پرسید :

- پدر جان ، ورشکستگی یعنی چه ؟

- ورشکستگی این است که انسان از همه کارهای ننگین و آبرو بر باد

ده ، زشتترین و سنگینترین کارها را صورت داده باشد .

مادام گرانده گفت :

- این کار باید گناه بسیار بزرگی باشد و برادر ما گرفتار لعنت

خداوندی خواهد شد .

گرانده شانه‌های خود را بالا انداخت و به زن خود گفت :

- یا الله ، باز هم ورد و ذکر تو بر راه افتاد ! ..

و خطاب به اوژنی چنین گفت :

- ورشکستگی سرقتی است که بد بختانه قانون پشتیبان آن است .

مردم جنس و محصول خودشان به اطمینان شرف و صداقت گیوم گرانده باو داده اند . سپس این شخص همه چیز را گرفته و جز دو چشم گریان چیزی برای ایشان نگذاشته است ... راهزن و دزد سرگرفته بر تاجر و رشکسته شرف دارد . راهزن به شما حمله میکند و شما میتوانید از خودتان دفاع کنید و ممکن است سرش را هم در این حمله بیاد بدهد ... اما تاجر و رشکسته ... بهر حال شارل بی آبرو شده .

این حرفها در دل دختر بیچاره طنین انداخت و با آن شدتی که داشت بر دل وی سنگینی کرد . اوژنی که به قدر لطف و ظرافت گلی در اعماق جنگل ، امانت و صداقت داشت نه از امثال و حکم دنیا آگاه بود و نه از حجت های پر از تزویر و سفسطه های دنیا اطلاع داشت . و این بود که توضیح جگر خراش و ستمگرانه ای را که پدرش از روی تعمد درباره و رشکستگی میداد ، پذیرفت و تفاوتی را که میان و رشکستگی بی اختیار و و رشکستگی از روی حساب وجود دارد . نتوانست باو گوشزد کند .

— بسیار خوب ، پدر جان . پس شما نتوانستید جدو این مصیبت را

بگیرید ؟

— برادرم در این باره بامن حرفی نزد . وانگهی چهار میلیون مقروض است اوژنی مثل بچه ای که بخیال خود میتواند بسرعت به آرزوی خود برسد ، با لحن ساده و زود باورانه ای پرسید :

— پدر جان ، میلیون یعنی چه ؟

گرانده گفت :

— میلیون یعنی چه ؟ میلیون یعنی يك میلیون سکه بیست شاهی ...

و پنج سکه بیست شاهی میشود پنج فرانك ... و دویست هزار سکه پنج فرانکی باید داشت تا بشود يك میلیون .

اوژنی فریاد زد :

— خدایا ! خدایا ! .. عموی من از کجا چهار میلیون بدست آورده

بود ؟ شخص دیگری در فرانسه پیدا میشود که این قدر پول داشته باشد ؟

(بابا گرانده چانه خود را نوازش میداد و لبخند می زد و چنین بنظر

می آمده که غده بینی اش انبساط می یابد) .

اوژنی در دنباله حرفهای خود گفت :

— پس پسر عمویم شارل چه خواهد شد ؟

— به همدیگر خواهند رفت ... و در آن سرزمین طبق میل پدرش کوشش

خواهد کرد ثروتی بدست بیاورد .
 - برای رفتن به هند پول دارد ؟
 - من مخارج سفر او را تا... آری ... تا... «نانت» خواهم پرداخت .
 اوژنی به گردن پدرش جست !
 - آه ! پدرجان ؟ شما مرد نیکوکاری هستید !
 اوژنی چنان به روی پدر خود بوسه داد که وی را که اندکی گرفتار عذاب وجدان شده بود تا اندازه ای خجل و منفعل میکرد .

مادام بوواری 1857. Madame Bovary

اثر: گوستاو فلوبر Gustave Flaubert

خلاصه داستان کتاب

قسمت اول: «شارل بوواری» با هزارویک زحمت و پس از اینکه یکبار در امتحان رد میشود ، موفق می گردد که یک گواهی نامه اجازه طبابت از کلاس بهداری بگیرد و در قصه «توست» به طبابت می پردازد و پس از اینکه زنش می میرد با «اما- روئول» که دختر یکی از بیماران اوست ، ازدواج میکند . زن جوان خیالپرست که از بیکاری و محیط یکنواخت خسته شده است. ماجراها ، خوشیها و هیجانهائی را در خیال خود می پروراند. زندگی بیرنگ و بی سرگرمی خانوادگی و عشق ابتدائی و بی احساس يك شوهر ساده و کم استعداد ، او را دچار تهوع می سازد .

ترجمه قسمتی از متن کتاب

با وجود این از اعماق درونش ، در انتظار حادثه ای بود . همچون ملوانان نا امید ، نگاههای غمزده اش را بر روی زندگی تنهایش می انداخت و انتظار بادبان سفیدی را می کشید که از افقهای دور دست ظاهر شود . چه تصادفی ممکن بود مایه بروز این حادثه گردد؟ کدام بادی این بادبان را بسوی او می آورد و به چه ساحلی او را می برد؟ آیا این بادبان از قایقی بود یا از کشتی سه عرشه ای؟ آیا این کشتی ، باری از هزاران غم با خود داشت یا مالا مال از شادی بود؟ هیچ نمی دانست. فقط هر روز صبح ، که چشم باز می کرد با انتظار رسیدن آن می نشست به رصدای کوچکی گوش فرامیداد . از جامی پرید و از نرسیدنش تعجب می کرد و چون خورشید غروب می کرد با اندوه بیشتری آرزو می کرد که فردا زودتر بیاید .

باز بهار آمد . با شروع گرما و شکوفه کردن درختان گلآبی ، دچار

دلتنگی شد .

از همان آغاز ژوئیه، با انگشتانش حساب می کرد که چند هفته دیگر به ماه «اکتبر» مانده است. فکر می کرد که شاید بازهم «مار کی دو برویلیه» در «وویار» ضیافت رقص تازه ای تشکیل دهد. اما ماه «سپتامبر» نیز بسر آمد. نه از نامه خبری شد و نه از وعده گیر.

پس از اینکه این امیدش نیز برباد رفت، دوباره خلائی در قلبش تولید گشت و همان روزها بترتیب از سر گرفته شد.

از این قرار، روزها همه شبیه هم بود و این روزهای بیشمار بدنبال هم می گذشت و چیزی باخود نمی آورد. زندگی دیگران هر قدر که یکنواخت باشد، بازهم احتمال بروز حادثه ای در یکی از روزها میرود. از یک ماجرا گاهی نتایج طولانی و دامنه داری حاصل می شود و صحنه زندگی رنگهای تازه تری بخود می گیرد. و حال آنکه برای «اما» هیچ چیز، هیچ حادثه ای وجود نداشت خداوند چنین خواسته بود؛ و آینده، دهلیز طولانی تاریکی بود که در انتهای آن در بسته و محکمی وجود داشت. موسیقی را رها کرد. برای چه می نواخت، شنونده چه کسی بود؟ حالا که او نمی توانست با لباس مخمل آستین کوتاهی، در سالون کنسرت پشت پیانو «ارار» بنشیند و انگشتان ظریفش را روی شستی های عاج حرکت دهد و زمزمه های تحسین، مانند باد فرحبخشی از اطراف بلند شود، دیگر فرا گرفتن موسیقی به چه درد او می خورد.

دفاتر نقاشیش را در گنجی باقی گذاشت. خیاطی اعصابش را مختل می کرد.

اینها به چه درد می خورد؟ بالاخره چه میشد؟

باخود میگفت :

- همه این چیزها را خوانده ام.

می نشست و گیره های سرش را گرم می کرد یا آمدن باران را تماشا

می کرد.

روزی که شبیه و قتی که در کلیسا ناقوس شامگاهی نواخته میشد، اندوه

شدیدی تا اعماق وجودش ریشه می دوانید. صدای نافذ ناقوس ها را یکایک

بدقت گوش می کرد. گربه ای که روی پشت بام، به سنگینی راه می رفت زیر

اشعه پریده رنگ آفتاب پشتش را کمانی می کرد. باد، از جاده بزرگ

کنار شهر گرد و خاک بلند می کرد و با خود می آورد. گاهی از دور عو عوی

سگی به گوش می‌رسید و صدای ناقوس که در بیابان پنخس می‌شد، با فواصل معینی شنیده میشد.

بالاخره مردم از کلیسا بیرون می‌آمدند. زن‌ها با کفشهای وا کس زده، مردان روستائی با پیراهنهای نو، با بچه‌های سر برهنه‌ایکه جلوشان درجست و خیز بودند، به خانه‌هایشان می‌رفتند. و پنج‌شش نفر هم - همه هفته‌همان اشخاص معین - تا وقتی که هوا کاملاً تاریک شود، جلوی در بزرگ مسافر خانه باقی می‌ماندند و تیله بازی می‌کردند.

آن سال زمستان خیلی سرد شد. هر روز صبح پنجره‌ها یخ می‌بست و نوری که از آنها بیرون می‌تابید چنانکه گوئی از شیشه مات رد شود، سفید رنگ بود و گاهی سراسر روز بهمان صورت می‌ماند. ساعت چهار بعد از ظهر مجبور می‌شدند که چراغ روشن کنند.

در روزهایی که هوا خوب بود، «اما» به باغ می‌رفت. شب‌نم در روی کلم‌ها توری سیمینی تشکیل میداد و با رشته‌های نازکی آنها را بهم وصل می‌کرد. صدای هیچ پرنده‌ای شنیده نمیشد. گوئی همه چیز در خواب بود: کلبه‌ایکه روی سقفش کاه ریخته بودند، درخت موئی که چون مار بیماری زیر شیروانی کوچک دیوار خوابیده بود، همه در خواب بودند. و انسان وقتی که بدیوار نزدیک میشد، خر خاکی‌هایی رامیدید که با پاهای متعددشان روی آن در حرکت بودند. کشیشی که در کنار چپر، پهلوی صنوبرها با کلاه سه گوشش مشغول خواندن کتاب دعا بود، پایش شکسته بود و بر اثر یخ زدگی قسمتی از کچهایش نیز ریخته و صورت مجسمه شبیه چهره جذامی‌ها شده بود.

سپس «اما» از پله‌ها بالا میرفت در خانه رامی‌بست، ذغال‌ها را بهم می‌زد و زمانیکه بر اثر گرمای بخاری سستی وضعی باودست می‌داد، احساس می‌کرد که دلتنگی با سنگینی بیشتری بر او فشار می‌آورد. البته می‌توانست پائین برود و با دختر خدمتکار مشغول صحبت شود ولی خجالت می‌کشید.

هر روز در ساعت معین، معلم مدرسه با کلاه ابریشمی سیاه رنگش، پنجره‌های خانه خود را باز میکرد، نگهبان جنگل با شمشیری که روی پیراهنش بسته بود از کوچه رد می‌شد. صبح و عصر اسبهای پست سه‌سه از کوچه می‌گذشتند و برای آبخوری به استخر می‌رفتند. گاه و بیگاه زنگ در میخانه‌ای صدای می‌کرد. وقتی که بادمی وزید دوطشتك كوچك مسی که دم

دردکان سلمانی به طنابی آویزان بود بهم می خورد و بصدا در می آمد . تمام زینت این دکان عبارت بود از عکس کهنه زنی که پشت یکی از شیشه ها چسبانده شده بود و مجسمه مومی زنی که موهای زردی داشت . سلمانی نیز از کسادبازی بازار و آینده نامعلوم خویش شکایت داشت و بآرزوی داشتن دکانی در شهر بزرگی مانند «روئن» و در نقطه خوبی مثلا در جنب تآتر ، سراسر روز را با حالت مغمومی بین شهرداری و کلیسا قدم میزد و انتظار آمدن مشتری را می کشید و هر وقت که «مادام بواری» چشمانش را متوجه آنجا می ساخت ، او را با کلاه یونانی بر روی گوش و کت پشمی کوتاهش می دید که مانند پاسداری قدم می زند .

خلاصه بقیه داستان کتاب

شوهرش برای اینکه کمی از دل تنگی او بکاهد ب فکر تغییر محیط می افتد و با استفاده از فرصتی که دست میدهد به قصبه «یونویل-لابی» کوچ میکنند و در آنجا مستقر میشود . قسمت دوم - وقتی که از کالسکه پائین می آیند . در مهمانخانه «شیرطلائی» مسیو «هومه» داروساز قصبه و مسیو «لئون» منشی جوان دفتر اسناد رسمی از آنها استقبال می کنند و با هم مشغول صحبت میشوند . رفته رفته «لئون» به «مادام بواری» علاقمند میشود ولی دچار حجب فوق العاده ای است . علاقه محجوبانه لئون «اما» را دچار هیجان میسازد و باعث میشود که در مقابل مهارت و جسارت جوان عیاشی بنام رودلف که در آن نواحی ساکن است نتواند از خود دفاع کند . «رودلف» در اثنای جشن های بزرگ زراعتی با او آشنا می شود و صورت زندگی یکنواخت او را با حماقت بزرگ خویش تغییر می دهد . بدبختانه «شارل» اقل پزشک ورزیده ای نیز نیست و در نتیجه یک عمل جراحی که بامید شهرت انجام میدهد ، مریضی را چلاق میکند . «اما» آرزو دارد که این مرد نادان را ترک گوید . ولی «رودلف» که خطرات اجتماعی رابطه اش را با «مادام بواری» احساس میکند ، روزی بطور ناگهانی ناپدید میشود . «اما» بر اثر این ضربه شدید ، مریض و بستری میشود .

قسمت سوم - با وجود این بهبودی حاصل میکنند . اما تصادف عجیبی ، در تآتر روئن «لئون» را در برابر او قرار میدهد . «لئون» دیگر دچار آن حجب سابق نیست . پس از اقامت کوتاهی در پاریس با جرئت و جسارت کافی برگشته است ، «اما» در حالیکه از اقناع تمایلات رومانیک و جاه پرستی خویش عاجز مانده است ، رو به پرتگاه میرود . بالاخره به دامی که مرد رباخواری در راه او گسترده است می افتد و در مقابل این رسوایی و عجز بامقداری «آرسنیک» که از دواخانه «هومه» برداشته است بزندگی خویش خاتمه میدهد ، شوهرش نیز که اعتبار و دارائی خود را از دست داده است . پس از مدتی از شدت یأس می میرد . فقط «هومه» با همه حماقت خویش ثروتمند میشود و نشان می گیرد .

از ادبیات انگلستان

زندگی و ماجراهای مارتین چارلویت **Martin Chuzzlewit**

اثر: چارلز دیکنز **Charles Dickens** (۱۸۱۲-۱۸۷۰)

این رمان را دیکنز «بهترین رومانهای خود» خوانده است. رومانی است بسیار دراز و ماجراهای پیچیده‌ای دارد. مارتین چارلویت نوۀ پیرمرد زود خشم و خود خواهی است و چون بخود اجازه داده است دختریتیمی بنام «ماری» را دوست بدارد، پیر مرد از خانه بیرونش می‌کند. «مارتین» سراغ خویش دوری بنام «مستر پکسنیف» می‌رود و در خانه او پانسیون می‌شود. این فرد، معماری بی مشتری است که با دو دختر خود «شریتی» و «مرسی» در روستا زندگی می‌کند. مردی است ریاکار که، بزور رفتار اشرافی و سخنان پرطمطراق، خود را پارسا و بی‌غرض و نیکوکار نشان می‌دهد ولی در حقیقت دسیسه‌کار پستی است که مشتریان پانسیون خود را استثمار می‌کند «نوم و پینچ» شاگرد و گولخور «پکسنیف» سراغ «مارتین» می‌رود و او را به منزل تازه‌اش راهنمایی می‌کند.

خانهٔ مرد پارسا

بی‌شک مستر «پکسنیف» تا چند ساعت دیگر انتظار آنها را نداشت زیرا کتابهای گشودهٔ زیادی را طرافش دیده می‌شد و او مدادی در میان لبها و پرگاری در دست، به یکایک آنها مراجعه می‌کرد و ترسیمات متعدد عجیبی را که شبیه اشکال آتش بازی بود بررسی می‌کرد. «میس شریتی» هم در انتظار آنها نبود زیرا سبد بزرگی در پیش داشت و سرگرم دوختن شبکلاهیایی برای بینوایان بود. «میس مرسی» نیز منتظر آنها نبود، زیرا دختر زیبا و خوب بر چارپایه‌ای نشسته بود و دامنی برای عروسک بزرگ دختر همسایه می‌دوخت و آنچه هنگام ورود ناگهانی بیگانه‌ای او را بیشتر دچار اشکال ساخت این بود که کلاه کوچک عروسک را از روبان گیسوی زیبای خودش آویخته بود تا گم نشود و یا کسی روی آن ننشیند. مشکل می‌شد تصور کرد

که خانواده‌ای در چنین حالی که خانواده پکسنیف بود غافلگیر شود . مستر پکسنیف چشمانش را از کتاب برداشت و در حالیکه بدیدن واردان می‌کوشید در قیافه متفکر خود حالت شادی پدید آورد گفت :

- آمدند! مارتین، فرزند عزیزم، از اینکه شما را در خانه محقر می‌پذیرم خوشحالم !

مستر پکسنیف با این تعارف صمیمانه بازوی او را گرفت و بادست راست خود چندین بار پشت او را نوازش کرد . گویی می‌خواست باو بفهماند که این پذیرائی برای بیان احساسات درویش کافی نیست .

بجای خود نشست و گفت :

- مارتین، اینها دختران من هستند، دو دختر یگانه‌ام که فقط یکبار و هنگام عبور دیده‌اید ... خوب! عزیزان من، چرا از اینکه در اثنای سرگرمی همه روزه‌تان غافلگیر شده‌اید خجالت می‌کشید ؟

و لبخند زنان به مارتین گفت :

- مارتین، مافکر کرده بودیم که در سالن پذیرائی مان از شما پذیرائی کنیم، اما اینرا بیشتر می‌پسندم .

مستر پکسنیف منزل را به مارتین نشان می‌دهد :

دردیگری را گشود و گفت :

- این اطاق من است . اینجا است که وقتی خانواده‌ام تصور می‌کنند مشغول استراحتم ، به مطالعه می‌پردازم. اغلب بر اثر عشق بمطالعه سلامتی خودم را به خطر می‌اندازم. اما هنر دامنه دار است و عمر کوتاه . چنانکه ملاحظه می‌فرمائید در اینجا برای یادداشت سریع افکاری که بمغزم می‌رسد، وسائل کافی وجود دارد .

برای اثبات این سخنان او، روی میز گرد کوچکی يك چراغ ، چند برگ کاغذ يك چسب و يك جعبه پرگار آماده بود تا وقتی در دل شب، فکری درباره معماری ازمغز پکسنیف ترشح می‌کند ، بتواند بسرعت از دختخوازش بیرون بپرد و آنرا روی کاغذ ثبت کند .

مستر پکسنیف در همان طبقه درد دیگری را باز کرد و بسرعت بست، با چنان سرعتی که گویی در اطاق سیاه «ریش آبی» بود. اما در همان لحظه لبخند زنان باطراف خود نگاه کرد و گفت :

- چرا نشان ندهم ؟

مارتین نتوانست مانند او بگوید « چرا نه؟ » زیرا بهیچوجه دلیل آنرا نمی دانست .

در این میان مستر « پکسنیف » خودش جواب حرف خود را داد، در را باز کرد و گفت :

- اطاق دخترهای من است . در نظر همه مردم اطاق ساده ای است اما برای ایشان بهشت واقعی است . بسیار تمیز و فضا دار است . ملاحظه می فرمائید : گیاهها ، سنبلها ، کتابها ، پرنده ها .

نا گفته نماند که این پرنده ها مجموعاً عبارت بودند از يك گنجشك بی دم که در قفس خود تلو تلومی خورد و شب پیش برای اینکه قفسی در اطاق باشد آنرا از آشپزخانه آورده بودند .

- اینجا فقط توده ای از چیزهای كوچك هست که دختران جوان دوست دارند، نه چیز دیگر . آنان که دنبال تجملات كوچك روی زمین میدوند برای جستجوی آنها باید باینجا بیایند .

مستر پکسنیف اطاقی را که برای مارتین تعیین شده است باو نشان می دهد :

- منظره ظهر ؛ دور نمای جالب ... مفیدترین و گواراترین چیزهایی که می توان آرزو کرد ، البته هیچ اشکالی ندارد ، اگر مایل باشید چیزی باین وسایل استراحت اضافه کنید لطفاً بمن بگوئید . این میزها راحتی از بیگانه ها هم دریغ نداریم . و از شما بهیچوجه ، مارتین عزیز من .

مسلم است - و ما این نکته را برای تقویت سخنان مستر پکسنیف می گوئیم که هر مشتری اجازه بی حدی داشت بر اینکه هر چه هوس می کند بخواهد . چند جنتمن جوان در اثنای پنج سال اخیر توانسته بودند تکمیل وسایل استراحت خود را بخواهند و از این درخواست آنها جلو گیری نشده بود .

وقتی دوباره پائین می روند شام حاضر است :

دو بطری شراب انگور و رنگی قرمز و سفید وجود داشت . يك بشقاب ساندویچ ، بسیار دراز و باریك ، يك بشقاب سیب زمینی ، بشقاب دیگری از بیسکویت دریائی ، از نوعی که پیوسته كپك زده اما خوشمزه است ، بشقابی از قاچهای كوچك پر تقال کمی نارس اما شکر پاشیده ، و بالاخره نان خانگی کاملاً روستائی ...

... مستر پکسنیف گفت :

- دختران عزیزم ، مارتین وسط شما دوتا می نشیند ، و مستر پمینیچ هم

پهلوی من خواهد نشست . بافتخار مهمان تازه مان بنوشیم و بکوشیم که در کنار هم خوشبخت باشیم! مستر پینچ، اگر در دادن مشروب صرفه جوئی کنید، می رنجیم... از هیچ چیز بی نصیب نمائیم.
و بیسکویتی برداشت و گفت :
- وای بر آن قلبی که هر گز شاد نیست. و قلب ما از آن قلبها نیست ؛
خدارا شکر ! (فصل پنجم)

پکسنیف با تملق و نیرنگ موفق می شود که مورد لطف « مارتین چارلویت » پیر و ثروتمند قرار گیرد و بلافاصله « مارتین » جوان را که با پدر بزرگش سرچنگ دارد از پانسیون خود بیرون می کند . مرد جوان با اتفاق دوست خود « مارتین قیلی » سوار کشتی می شود و با آمریکا می رود ، سیاحتی که او در آمریکا می کند به دیکنز فرصت می دهد تا کینه ای را که از سفر سال ۱۸۴۳ خود با آمریکا نسبت با آمریکائیان داشته است طی صفحات متعدد ظاهر سازد. قهرمان او به لندن برمی گردد . از طرفی « توم پینچ » هم که بالاخره ریاکاری « پکسنیف » را کشف کرده است او را ترك می گوید و به لندن می آید .

در پایان رومان، همانطوریکه شایسته است، حوادث داستان با پیروزی نیکان و شکست بدان پایان می یابد. « جونس چارلویت » جنایتکار که نیرنگ ها و جنایتهای متعددی مرتکب شده است ، در لحظه ای که باید مجازات شود خود را مسموم می سازد ؛ « پکسنیف » ریاکار که پیش همه کس مغلوب و رسوا شده است در گوشه دهکده اش مخفی می شود ؛ مارتین با پدر بزرگ خود آشتی می کند و با « ماری » خوب و صبور ازدواج می کنند. « توم پینچ » هم خواهر خود « روت زیبا » را به دوستش « وستلاک » بزنی می دهد .

از ادبیات روسیه

جنگ و صلح (۱۸۶۴-۱۸۶۹)

اثر: لئون تولستوی Tolstoi (۱۸۲۱ - ۱۹۱۰)

ترجمه مهندس کاظم انصاری

حوادث این اثر بزرگ «تولستوی» از سال ۱۸۰۵ تا ۱۸۱۳ اتفاق می افتد و خاتمه آن تا ۱۹۳۰ کشیده می شود. محل حوادث گاهی در مسکو و پترزبورگ، در محافل اشراف روسی است و گاهی در میدانهای نبرد «استرلیتز» و مسکوا. یا شهر آتش گرفته مسکو و یادشتهای پربرفی که سربازان فرانسوی در آنها عقب نشینی می کنند و نابود می شوند. جنگ و صلح رومان اخلاق و عادات، رومان روان شناسی و اخلاقی و رومان تاریخی است. خلاصه کردن و شرح مطالب این رومان که در آن پنج یا شش حادثه جداگانه درمی آمیزد امکان ندارد. دو قهرمانان اصلی کتاب عبارتند از «پی پر بزوف» که جوانی درشت هیکل و عینکی، ساده دل، باهوش و طرفدار چیزهای محال، جوانمرد و ضعیف النفس است که پیوسته در پیج و خمهای زندگی اجتماعی، حسی و اخلاقی و دامهائی که این زندگی در برابر رفتار ناشیانه اش می نهد در تلاش است و می کوشد که به ایده آل خود برسد. و دیگر پرنس «آندره بالکونسکی» رفیق او که افسر آراسته ای است و مانند همقطاران خود زندگی کرده است اما در باطن ارزش بیشتری دارد. او هم جوان است اما رنج کشیده است؛ زنش مرده و پسری برای او باقی گذاشته است. مدتی پس از مرگ زنش با «ناتاشا روستوف» دختر زیبا و جذاب و با نشاط نامزد شده است، اما «ناتاشا» خاطر خواه جوانی بنام «آنا تول گوراکین» است که او را بدنام می کند و ترکش می گوید. آندره نیز او را ترک می گوید. «پرنس آندره» که افسر برجسته ای است و در «استرلیتز» بشدت زخمی شده است در سال ۱۸۱۲ دوباره برای دفاع از میهنش وارد خدمت می شود و در نبرد مسکوا فرماندهی یک هنگ پیاده را به عهده دارد.

در اینجا شرح گوشه ای از نبرد مسکوا را از کتاب: «جنگ و صلح» ترجمه آقای مهندس انصاری نقل می کنیم:

گوشه‌ای از نبرد مسکوا

هنگ شاهزاده آندره در شمار قوای ذخیره‌ای بود که تا ساعت ۲ در پشت دهکده سیمونوفسکی زیر آتش شدید توپخانه دشمن بدون فعالیت ایستاده بود. پس از ساعت ۱۲ این هنگ که بیش از دو یست تن از افراد خود را از دست داده بود بکشتن از جلو لگدمال شده یعنی بفضای میان دهکده سیمونوفسکی و آتشبار کوهستانی که آنروز هزاران نفر در آنجا کشته شده بودند و مخصوصاً در ساعت دو بعد از ظهر با صدها توپ دشمن بمباران میشد حرکت کرد.

هنگ مزبور بی آنکه از آن محل تکان بخورد یا يك تیر آتش کند، باز در آنجا يك سوم دیگر از افراد خود را از دست داد. توپها از پیش رو و مخصوصاً از طرف راست در میان دودی که پراکنده نمی شد می غرید و از منطقه اسرار آمیز دود که تمام فضای مقابل را فرا می گرفت، لاینقطع گلوله‌ها با صغیر شتابان و نارنجکها با زمزمه آهسته بدانجا پرواز میکرد. پنداشتی گاهی برای استراحت يک ربع ساعت سپری میشد و تمام گلوله‌ها و نارنجکها از فراز هنگ می گذشت و آسیبی نمی رساند. ولی گاهی در ظرف يك دقیقه چندین نفر از افراد هنگ را از پای می افکند و در نتیجه پی در پی بحمل مجروحین و کشتگان می پرداختند.

باهر گلوله‌ای که منفجر میگشت امید حیات برای کسانی که هنوز کشته نشده بودند تدریجاً کمتر میشد.

گردانها بفاصله سیصد قدم از یکدیگر ایستاده بودند اما با این حال تمام افراد هنگ روحیه واحدی داشتند. همه یکسان خاموش و عبوس و گرفته بودند و بندرت صدای گلوله‌ها و فریاد «تخت روان» بر می خاست و خاموش میشد. افراد هنگ قسمت اعظم وقت را بدستور فرماندهان روی زمین نشسته بودند. یکی کلاه جلودارش را بر میداشت و با دقت و کوشش قیطانهای آنرا می گشود و بازمی بست دیگری گل خشك شده را با کف دست نرم میکرد و با آن سر نیزه اش را صیقل میداد. سومی حمایل خود را جابجا میکرد و یا کمر بندش را یکسور اخ بالا تر می انداخت، چهارمی بادقت و کوشش میچ پیچ خود را می گشود و دوباره آنرا می بست و کفشش را می پوشید عده‌ای هم با کلوخهای زمین شخم خورده خانه‌های کوچک می ساختند یا ساقه‌های کلش را بهم می بافتند. خلاصه همه کاملاً مستغرق در این اشتغالات بنظر میرسیدند و هنگامیکه جمعی زخمی یا کشته میشدند و تخت روانها بدنبال یکدیگر راه میافتاد یا افراد قسمتهای دیگر از خط

جبهه مراجعت می کردند و موقعیکه از میان دود توده کثیر دشمن دیده میشد، هیچکس باین حوادث و اوضاع توجه نمی نمود و آنگاه که توپخانه و سوار نظام از مقابل هنگ می گذشت و نفرات پیاده نظام روس دیده میشدند تذکراتی بمنظور تشجیع و تشویق از هر سو بگوش می رسید. اما حوادث خارجی بسیار بی اهمیت که با جنگ هیچ ارتباط نداشت بیش از همه مورد توجه قرار می گرفت، گوئی این حوادث عادی و روزمره سبب آسایش خیال این مردم بود که روحشان شکنجه میکشید. آتشباری از مقابل هنگ می گذشت اسب یکی یکی از اراکه های جعبه مهمات پایش بیراق گیر کرده بود. از صفوف تمام هنگ یکسان فریاد کشیدند «آی اسب ید کی.. یراقش را مرتب کن..» الان زمین می خورد... آخ مثل اینکه نمی بینند» بار دیگر توجه عموم بسگ كوچك قهوه ای رنگی بادم علم شده جلب شد که بیمناك در مقابل صفوف میدوید و خدا می دانست که از کجا پیدا شده است ولی ناگهان در اثر انفجار گلوله ای در آن نزدیکی زوزه کشید و دمش را جمع کرده بکناری جست صدای قهقهه و داد و فریاد از تمام هنگ برخاست اما اینگونه تفریحات و وسیله انصراف خاطر يك دقیقه بیشتر طول نمی کشید و افراد هنگ که بیش از هشت ساعت بیکار و بی غذا با وحشت مرگ دست و گریبان بودند در آنجا ایستاده چهره های رنگ باخته و عبوس ایشان هر دم رنگ پریده تر و عبوس تر میشد. شاهزاده آندره درست مانند سایر افراد هنگ عبوس و رنگ باخته دستها را پشت گرفته و سر را پائین انداخته بود و در مرتع کنار کشتزار جواز يك مرز تارز دیگر بالا و پائین می رفت نه کاری بود که انجام دهد و نه فرمانی که صادر کند. همه کارها خود بخود انجام می گرفت. اجساد کشتگان را پشت صفوف هنگ می بردند و مجروحین را حمل می کردند و صفوف پراکنده دوباره بسته میشد و اگر گاهی سربازان می گریختند بیدرنگ شتابان مراجعت میکردند ولی چون شاهزاده آندره نخستین وظیفه خود می دانست که حس شهامت و مردانگی سربازان را تحريك نماید و سرمشق و نمونه ای بایشان نشان دهد، خود در میان صفوف قدم میزد اما بعد متقاعد گشت که او نمی تواند باین مردم هیچگونه سرمشقی نشان دهد و چیزی بآنان بیاموزد. زیرا او نیز درست مانند هر يك از سربازان نا آگاهانه متوجه این هدف بود که جریان فکر خود را از این وضع وحشتناك موجود منحرف سازد. پس در حالیکه پایش را بزمین میکشید و علفها را بصدا می آورد و بگرد و غبار چکمه هایش می نگرست روی چمن راه میرفت. گاهی گامهای بلند بر می داشت و می کوشید روی رد پای علف چینها که در مرتع

باقیمانده بود قدم بگذارد و زمانی قدمهای خود را میشمرد و حساب میکرد که چند مرتبه باید از يك مرز بمرز دیگر برود تا مسافت يك و رست را بپیماید گاهی گلهای افسنتین را که در شیارها روئیده بود می کند و این گلهای را با کف دستها میمالید و رایحه تلخ و شیرین و تند آنرا بوی میکرد. از تمام افکار روز پیش او دیگر اثری باقی نمانده بود و بچیزی نمی اندیشید. بلکه با خستگی حس سامعه پیوسته بهمان صداهای ثابت گوش میداد و میکوشید صفیر نارنجکها را از غرش توپها تمیز دهد. بچهره های افراد گروهان اول که از مشاهده آن سیر و بزار بود می نگریست و انتظار میکشید. در حالیکه بصفیر گلوله ها که از منطقه دود گرفته میرسید گوش میداد با خود می اندیشید « یکی دیگر... باز پیش مامیاید؛ یکی، دوتا، یکی دیگر افتاد!.. » پس می ایستاد و بصفوف می نگریست « نه، از اینجا گذشت. اما این یکی افتاد ». دوباره برآه خود ادامه میداد، میکوشید گامهای بلند بردارد تا پس از پیمودن شانزده قدم بمرز برسد.

صفیر و ضربت! در فاصله پنج قدمی او زمین خشک زیر و روشد و گلوله ناپدید گشت. بی اختیار لرزشی بدو دست داد! دوباره بصفوف سر بازان نگریست و بخود گفت. بیشك بسیاری را از پای افکنده است. در این موقع انبوه کثیری از افراد در کنار گردان دوم جمع شدند. شاهزاده آندره فریاد کشید - آقای آجودان! نگذارید دور هم جمع شوند!

آجودان فرمان را اجرا کرد و نزد شاهزاده آندره آمد. از طرف دیگر فرمانده گردان سواره نزدیک میشد.

فریاد وحشت آلوده سر بازی بگوش رسید:

- مواظب باشید!

نارنجکی چون پرنده ای که هنگام پرواز سریع صفیر میزند و سپس روی زمین می نشیند در دو قدمی شاهزاده آندره کنار اسب فرمانده گردان آهسته سقوط کرد. اسب بی آنکه بپرسد: « آیا نشان دادن ترس و وحشت شایسته است یا نه؟ » شیهه کشید و بخود پیچید و بکناری خیز برداشت، نزدیک بود سرگرد را از روی زین سرنگون سازد. یکمرتبه ترس و وحشت اسب با افراد سرایت کرد.

فریاد آجودان که روی زمین دراز کشیده بود برخاست:

- دراز کش!

شاهزاده آندره مردد ایستاده بود. نارنجك دود میکرد و میان او و آجودان که روی زمین دراز کشیده بود، بین زمین شخم خورده و مرتع، کنار

بوته افسنتین، مانند فر فره می چرخید.

شاهزاده آندره در حالیکه با نگاهی پر امید و رشك آمیز برخلاف نگاههای پیشین خود بعلفها و بوته های افسنتین وحاشیه دودی که از گلوله سیاه چرخان بیرون میجست می نگریست باخود میگفت: «آیا این مرك است نه، من نمی توانم، نه، من نمی خواهم بمیرم، من زندگانی را دوست دارم، این گیاهان، این زمین، این هوا را دوست دارم...» او در این اندیشه بود اما ضمناً باین مسأله توجه داشت که چشمهای سربازان و افسران بعنوان سرمشق نگران اوست. پس با جودان گفت:

— آقای افسر! خجالت بکشید. چه...

ولی سخنش را تمام نکرد چه ناگهان صدای انفجار برخاست. تکه های پولاد صفیر زنان باطراف پراکنده گشت. پنداشتی، قطعات جام پنجره خرد شده ای بزمین ریخته شد و بوی خفقان آور باروت برخاست و شاهزاده آندره بطرفی پرتاب شد. دستها را بالای سر برد و بر رو در غلطید. چند افسر بجانب او دویدند، خونی که از طرف راست شکمش جاری بود علفها را گلگون میساخت.

شاهزاده آندره را که بشدت زخمی شده است بیک کلبه دهاتی می برند و در آنجا عمل جراحی می کنند. در اطاق عمل تصادفاً در تخت مجاور او «آنا تول گوراگین» خوابیده که پایش را بریده اند. شاهزاده بدیدن این مرد که مایه جدائی او با ناتاشا شده بود، و در برابر درد ورنج مشترکی که دارند حس و عاطفه تازه ای در دلش بیدار می شود، به عشق و ایمان می اندیشد و او را می بخشد. «ناتاشا» بسراغ شاهزاده آندره می آید و از او بخشایش می خواهد و به پرستاریش همت می گمارد. «پرنس» به املاک خود می رود. در آنجا ناتاشا و خانواده اش که از مسکوی ویران کوچ کرده اند همان «شاهزاده خانم ماری» خواهر بزرگ آندره هستند که دوستی محکمی با ناتاشا دارد. اما وضع مزاجی آندره رفته رفته بدتر می شود و او در میان بازوان خواهرش و دختری که دو بار نزدیک بود شريك زندگیش گردد جان می سپارد. در همین اثنا «پی یربزوخوف» که با اتهام شرکت در حریق مسکو بدست فرانسویان گرفتار و محکوم باعدام شده است در آخرین لحظه بخشیده می شود. او که از زن هوسباز سابق خود جدا شده است پابند ناتاشا میشود و با او ازدواج می کند. شاهزاده خانم ماری هم با «نیکلاروستوف» برادر ناتاشا ازدواج می کند.

ناتورالیسم

Naturalisme

«ناتورالیسم»، به مفهوم فلسفی، به آن رشته از روشهای فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت (Nature) است و هرگز طبیعت را آلتی در دست نظم بالاتری نمی‌شناسد.

از نظر ادبی - اگر مشخصات مکتبی را که فعلاً باین نام مشخص شده است و اکنون مورد بحث ما است کنار بگذاریم - بیشتر به تقلید دقیق و موبموی طبیعت گفته می‌شود (۱). این نوع از ناتورالیسم نوعی ناتورالیسم بدوی و «کلاسیک» است که دنباله‌رئالیسم شمرده می‌شود، و اگر بخواهیم «گوستا و فلوبر» را نویسندۀ ای «ناتورالیست» بشماریم باید به این مرحله از ناتورالیسم نسبت دهیم.

اما «ناتورالیسم» بعنوان «مکتب ادبی» چهارچوبه بسیار تنگ‌تر و محدود تری دارد و به مکتبی اطلاق می‌شود که **امیل زولا** Emile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲) و طرفدارانش بنانهادند و مدعی شدند که هنر و ادبیات باید جنبه علمی داشته باشد و کوشیدند که «روش تجربی» و «جبر علمی»

۱- گویا همین نکته است که عده‌ای را در کشور ما به اشتباه انداخته است. تا بدانجا که در تعریف ناتورالیسم می‌نویسند: «ناتورالیسم مکتبی است که فقط به وصف زیبایی‌های طبیعت می‌پردازد و زشتی‌ها را نادیده می‌گیرد.

را در ادبیات رواج دهند .

این مکتب قریب ده سال (از ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰) بر ادبیات اروپا حاکم بود و پس از آن نیز، با اینکه بصورت مکتب ادبی متشکلی باقی نماند. تأثیرش در آثار بسیاری از نویسندگان قرن بیستم آشکار است، چنانکه می توان گفت عده ای از نویسندگان معاصر اروپا و آمریکا از آثار پیشوایان ناتورالیسم الهام می گیرند .

زولا معتقد بود که رومان نویس در عین حال باید دانشمند باشد و ادعا می کرد که خود او نیز «رومان علمی» می نویسد . در این ادعا بیشتر به تعبیر ناروائی از روش فلسفی Positivisme (فلسفه تحقیقی) متکی بود. بانی این روش فلسفی **اوگوست کنت** Auguste Conte و تعمیم دهنده آن در هنر و ادبیات **هیپولیت تن** Hippolyte Taine بود. «تن» عقیده داشت که هنر و ادبیات بهمانگونه که زندگی بوسیله علوم طبیعی مورد مطالعه قرار می گیرد باید با قوانین علمی تطبیق کند. انتقاد باید مانند علم **داروین** و یا **کلود برنار** علمی «پوزیتیف» باشد. می گفت : همان طور که درباره قوت شیر و یا چالاکی گوزن قضاوت میکنیم. در باره اثر یک نویسنده بزرگ نیز باید بهمان ترتیب حکم کنیم. هر نویسنده تحت تأثیر نژاد خویش و محیطی که در آن متولد شده و زندگی کرده است و تحت تأثیر عوامل دیگر دارای خمیره اصلی میشود . یعنی می توان گفت آنچه نویسنده بوجود می آورد ، با جبار بعواملی وابسته است و فکر انسان از قوانین نیرومندی که رفتار او را تعیین می نماید اطاعت میکند . مثل اینست که درخت معینی حتماً باید میوه معینی بدهد .

امیل زولا و طرفداران او خواستند که رومانها و نمایش نامه های

خود را به پیروی از این اصل بنویسند. از اینرو، رفتار اشخاص را تابع اراده و تصمیم آنها نمی‌شمردند، بلکه معتقد به **جبر** (Déterminisme) علمی بودند. می‌گفتند که مطابق قوانین علمی حوادثی که در دنیا اتفاق می‌افتد تحت تأثیر بعضی علل جبری است. مطابق این جبر که اساس علوم فیزیکی است، پیوسته از شرائط معینی نتایج معینی بدست می‌آید و در علم برای امکان و تصادف جایی نیست.

ناتورالیستها این قانون کم‌ارزش علمی را شامل وضع روحی اشخاص نیز می‌کردند و ادعا داشتند که کیفیات روانی و رفتار اشخاص را در اجتماع شرائط جسمی آنها تعیین میکند. می‌گفتند روانشناسی ارتباط مستقیم با فیزیولوژی دارد و فکر و هیجان، تظاهر طرز ساختمان دماغی و عضوی هر کس است. در این مورد تأثیر **کلود برنار** در زولا بسیار زیاد بود. «زولا» از اثر **کلود برنار** تحت عنوان «Introduction à l'étude de la médecine expérimentale (1865)» (مقدمه‌ای بر طب تجربی) الهام گرفت و خود در سال ۱۸۸۰ کتابی تحت عنوان *Le Roman expérimental* (رومان تجربی) نوشت و اصول عقاید خود را در باره ادبیات بیان کرد. زولا در این کتاب، اغلب مطالبی را که **کلود برنار** در اثر تحقیقی خود نوشته بود تکرار کرده است. زولا اساس نظریه خود را با این جمله بیان می‌کند: «کسی که از روی تجربه کار می‌کند، باز پرس طبیعت است.» و می‌گوید: «رمان عبارت از گزارشنامه تجارب و آزمایشها است!» باین ترتیب معتقد است که نویسنده باید تخیل را بکلی کنار بگذارد زیرا: «همانطور که سابقاً می‌گفتند فلان نویسنده دارای تخیل قوی است، من می‌خواهم از این پس بگویند که دارای حس واقع بینی است. چنین تعریفی درباره نویسنده

بزرگتر و درست‌تر خواهد بود.»

اما این مشاهده و دید در عین حال باید با تجربه توأم باشد، یعنی نویسنده حالاتی را در نظر بگیرد که بتواند روابطی را در میان دو وضع مختلف یک‌پدیده نشان دهد. همین روش تجربی است که کلود برنارمی خواست در بررسی پدیده‌های زیست‌شناسی و تطبیق آنها با علم طب وارد کند. «زولا» در کتاب «رومان تجربی»، روش تجربی را برای رومان نویس‌ها چنین تشریح می‌کند: «رومان نویس هم تماشاگر است و هم اهل تجربه. بعنوان تماشاگر، حوادث را آن‌طور که مشاهده کرده است، بیان می‌کند. برای این کار نخست مبداء عزیمت را معین می‌کند و برای حرکت اشخاص و پدیده‌های داستان خود زمین محکمی در نظر می‌گیرد. بعد بعنوان اهل تجربه، بنای تجربه را می‌گذارد. یعنی می‌خواهم بگویم قهرمان‌های خود را در داستان مخصوصی بکار و امیدارد که در آن، توالی حوادث بصورت نتیجه جبری پدیده‌های مورد مطالعه جلوه کند.» در جای دیگری می‌گوید: «رومان ناتورالیستی آزمایشی واقعی است که رومان نویس با استفاده از تجارب خود روی افراد بشر انجام می‌دهد.»

بکار بردن این روش ایجاب می‌کند که دنیای اخلاقی بصورت مادی و ماشینی ادراک شود و «زولا» چنین فرض می‌کند که: «دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات طبیعت حکم فرماست.» این عقیده، که پایه فلسفی ناتورالیسم ادبی شمرده می‌شود، بیش از هر چیز دیگری سروصدای دشمنان زولا را بلند کرد. این عده همچنین زولا را بسبب تشبیه کار رومان نویس به آزمایش‌های دانشمندان عیب می‌کردند. زیرا رومان نویسی که روش تجربی در پیش می‌گیرد، بیشتر شبیه دانشمند است تا شاعر و هنرمند. از گفته خود زولا بهتر می‌توانیم به مطلب فوق پی ببریم.

«اکنون علم وارد قلمرو مامی شود. مارومان نویسان در این مرحله از کارمان تشریح کنند گان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همانطور که فیزیولوژی دان دنباله کار فیزیک دان و شیمی دان را گرفته است، ما هم بامشاهدات و تجاربمان کار فیزیولوژی دان را دنبال می کنیم... خلاصه، همانطور که شیمی دان یافیزیک دان، روی مواد بی جان کار می کند و فیزیولوژی دان اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می دهد، ما هم باید روی صفات و مشخصات و هوسها و تهورات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری کار کنیم.»

اولین اثری که «زولا» بر اساس این نظریه تجربی و «جبر علمی» نوشت «ترزرا کن» «Thérèse Raquin» است. زولا در مقدمه این کتاب چنین می نویسد: «درترزرا کن مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشقهای قهرمانان من ارضای احتیاجی است. قتل که مرتکب می شوند نتیجه زنای آنهاست و همان طور که گرگ ها کشتن گوسفند را گردن می نهند آنها هم این نتیجه را می پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده ام آنرا پیشیمانی بنامم، زائیده بی نظمی ساده عضوی و سرکشی اعصاب تحریک شده و ناراحت آنهاست.» و در جای دیگر چنین می گوید: «هدف من بیش از هر چیز هدف علمی بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دموی را دربرخورد باطبع سودائی نشان دادم... من با کمال سادگی، همان کاری را که جراح روی اجساد انجام می دهد، روی دو موجود زنده انجام دادم.»

باین ترتیب «زولا» نشان می دهد که چگونه تحت تأثیر عده ای از زیست شناسان و فلاسفه درجه دوم و عادی قرار گرفته است.

مسأله دیگری که نا تورا لیست ها و اردر و مانهای خود

کردند و با اصرار زیاد بر آن تکیه زدند، تأثیر وراثت

مسأله وراثت

در وضع روحی اشخاص بود. زیرامعتقد بودند که شرائط جسمی و روحی هر کسی از پدر و مادرش باورسیده است.

درمورد مسألة وراثت، «زولا» از «لوکا» Lucat و کتاب اوتحت

عنوان Le traité de l'Hérédité (رساله وراثت) الهام گرفت و بر

اساس این نظریه بمجموعه رومان معروف **روگون ماکار** Rougon Maquart

را در بیست جلد تحت عنوان «تاریخ طبیعی و اجتماعی یک خانواده در زمان

امپراطوری دوم» نوشت. در این سلسله کتابها زولا زندگی یک خانواده

کوچک را تشریح کرده و شجره نامه ای برای فرزندان این خانواده تهیه

نموده و آنها را به شاخه های متمایزی تقسیم کرده است.

داستان این سلسله کتاب، عبارت از رشد و تکثیر شاخه های این

شجره است. در نظر اول شباهتی بین افراد این خانواده نمی توان یافت ولی

در باطن رشته محکمی آنها را بیکدیگر بسته و شبیه بهم ساخته است.

فرزندی که در نتیجه رابطه نامشروع از مادری بدکاره بدنیا می آید الکلی و

جنایتکاری شود و درمورد دیگران نیز همین شرایط صادق است.

نویسنده ناتورالیست که میخواهد به پیروی این

اصول اثر خود را بوجود بیاورد، معتقد است که باید

درست مانند یکنفر دانشمند و متخصص شروع بکار

کند. البته قهرمان این نویسنده، بیش از آنکه یکنفر انسان با مشخصات

اخلاقی و سجایای روحی مخصوص اشرف مخلوقات باشد، موجودی است

ماشینی که تقریباً از خود اراده ای ندارد و تحت تأثیر وضع مزاجی و ارثی

و عوامل دیگری از این قبیل، مجبور به انجام کارهای معینی است. نویسنده

هر قدر بیشتر در جزئیات رفتار او دقیق شود و بهتر آنها را تحلیل کند، در کاوش

مشخصات

آثار ناتورالیستی

علمی خویش جلو تر می رود. اثری که با چنین روش و برای چنین منظوری بوجود می آید، دارای مشخصاتی است که مادر ذیل قسمتی از آنرا ذکر میکنیم:

- ۱- در اثر ناتورالیستی فرد یا اجتماع بشری دارای هیچگونه مزایا و سنجایی اخلاقی نیست و اگر هم چنین مزایائی در او دیده شود، حاصل اراده خود او نیست، بلکه زائیده قوانین علمی و عوامل طبیعی است. از اینرو در اجتماع نیز مانند طبیعت، بجز تنازع بقا و «داروینیسیم» ساده ای که تمام آرمانها و عواطف را درهم می شکند، هیچ چیز دیگر وجود ندارد. باین ترتیب در آثار ناتورالیست ها مردم اختیاری از خود ندارند و اراده و تصمیم برای نویسندگان ناتورالیست کلمات نامفهوم و بی موردی است. آنچه ناتورالیست ها درباره اجتماع شرح می دهند، یأس آوراست. نه به دین و مسلک اعتماد دارند و نه به حکومت و تشکیلات اجتماعی. همه جا بدی و ریا و خیانت و تیره روزی بچشم می خورد و انسانهایی که از آزادی اراده محرومند، در زیر غل و زنجیر جبر و شرائط جسمانی و ارثی دست و پامی زنند.
- ۲- در رومان ناتورالیستی توجه زیادی به ذکر جزئیات مبذول می شود و نویسنده ناتورالیست کوچکترین حرکات و رفتار قهرمانان خود و همچنین جزئی ترین مشخصات آنها را از نظر دور نمی دارد. ولی این تشریح جزئیات از نوع آن تشریحی نیست که مثلاً بالزاک، نویسنده بزرگ رئالیست، از «پانسیون مادام وو کر» (بابا گوریو) کرده است. زیرا همانطور که گفتیم نویسنده رئالیست بدین منظور دست به تشریح جزئیات محیط می زند که خواننده بتواند به تأثیر آن محیط در قهرمان داستان و در حوادث کتاب پی ببرد، ولی تشریحی که نویسنده ناتورالیست می کند بیشتر نظیر تحقیق پزشکی

و علمی است و نویسنده می خواهد از آن برای نتیجه گیری بنفع کار علمی خویش استفاده کند. یعنی تقریباً می توانیم بگوئیم که «ناتوراليسم» عبارت از هنر نوشتن آثاری است که بیشتر به يك ورقه «مشاهده» (Observation) پزشکی شباهت دارد. و حتی در اغلب موارد این تشریح مفصلی که از جزئیات بعمل آمده است زائد و بیمورد است و هیچگونه رابطهای با واقعیت داستان ندارد.

۳- وضع جسمانی بعنوان اصل پذیرفته شده است و وضع روحی را باید اثر و سایه ای از آن بشمار آورد. یعنی تظاهرات روحی، نتیجه ای از شرائط جسمی است.

پس همه احساسات و افکار انسانها نتیجه مستقیم تغییراتی است که در ساختمان جسمی حاصل می شود و وضع جسمی نیز بنا به قوانین وراثت، از پدر و مادر به اورسیده است. یعنی اگر در یکی از اجداد نقص و یا اختلال جسمی وجود داشته باشد این نقص رفته رفته زیاد شده از نسلی بنسل دیگر می رسد و باعث می گردد که نسلهای بعدی الکلی یا فاحشه شوند و یا نقصهای روحی دیگری پیدا کنند.

۴- در آثار ناتورالستی اغلب مکالمه اشخاص به همان زبان محاوره آورده می شود. و نویسندگان ناتورالست می کوشند در نقل مکالمه هر کسی، همان جملات و تعبیراتی را بکار ببرند که خود او استعمال می کند. البته منظورشان از این کار اینست که هر چه بیشتر به طبیعت و واقعیت وفادار بمانند. می توان گفت ناتورالست ها اولین کسانی بودند که آوردن زبان عامیانه را در آثار ادبی رایج کردند و پس از آنها نویسندگان دیگر نیز این سبک را ادامه دادند.

در تاریخچهٔ ناتورالیسم فرانسه، تشکیل گروه

«گروه مدان»

«مدان» اهمیت زیادی دارد.

Le groupe de Médan

امیل زولا که در آن روزگار با تهیدستی و فقر شدیدی

دست بگریبان بود بالاخره با انتشار آثاری نظیر «آسوموار» L. Assommoir

پول کافی بدست آورد و توانست ملکی بنام «مدان» Médan بخرد. درین زمان

زولا از طرفی در معرض حملات شدیدی قرار داشت و از طرف دیگر عده‌ای از

نویسندگان جوان به حمایت از او برخاسته بودند. این عده که برای دفاع از

پیشوای خود بر گرد او جمع می شدند و جلساتی تشکیل می دادند عبارت بودند

از پل الکسی P. Alexi (۱۸۴۷-۱۹۰۱) که همشهری زولا و از مردم «اکس»

بود و یگانه کسی بود که تا آخر به زولا و روش او وفادار ماند، گی دوموپاسان

Guy de Maupassant (۱۸۵۰-۱۸۹۳) که دوست «فلوبر» بود و فلوبر او

را با خود پیش زولا آورد و با او آشنا ساخت، هانری سئار Henry cèard

، هویسمان Huysmans (۱۸۴۸-۱۹۰۷) و لئون هنیك

L. Hennique (۱۸۵۱-۱۹۳۵). این نویسندگان جلساتشان را در خانهٔ

زولا در پاریس و در بهار و تابستان در ملک «مدان» تشکیل میدادند.

این عده برای اینکه به کمک هم به پیروی از روش مکتبشان اثری ایجاد

کنند تصمیم به انتشار کتابی گرفتند. این کتاب مجموعه داستانی بود بنام

«شبهای مدان» Les Soirées de Médan که هر يك از داستانهای آن را یکی از

نویسندگان مزبور نوشته بود و در همین مجموعه بود که موپاسان داستان

معروف «بول دوسویف» Boule de Suif خود را انتشار داد. این مجموعه در

سال ۱۸۸۰ با مقدمهٔ تند و پرسر و صدائی از امیل زولا منتشر شد. و بدنبال

آن بود که زولا مقالات و نظریات و آثار انتقادی خود را انتشار داد و اصول

عقاید خود را بیان کرد .

در سال ۱۸۷۸ «گوستاو فلوبر» ضمن نامه‌های متعددی

عقایدی چند ...

به عقاید زولا اعتراض کرد و نوشت: تعجب می‌کند

از اینکه چرا دوست نویسنده‌اش نمی‌تواند ببیند که در «تجارب» او هیچ چیز جبری نیست بلکه هر چه وجود دارد همانست که خود او بمیل خود وارد کرده و آنچه نوشته همانست که دلش خواسته است آنطور باشد .

در نامه‌ای که «هانری سئار» در سال ۱۹۱۸ انتشار داد چنین نوشت :

«وقتیکه من کتاب «مقدمه‌ای بر طب تجربی» اثر «کلود برنار» را برای مطالعه به زولا دادم می‌خواستم به او که ادعای کرد کار نویسنده باید نظیر کار دانشمند باشد نشان دهم که طرز کار دانشمندان چه اندازه دقیق و حساب شده است. و باتذکر اشتباهات متعددی که معمولاً ممکن است در طرز تفکر نویسندگان دیده شود، می‌خواستم او را از عواقب چنین تصمیمی بر حذر دارم. کوشیدم به او نشان دهم که حتی در کتابهای خود او وقتیکه قهرمانان داستان همدیگر را دوست یا دشمن دارند، بهم نزدیک یا از هم دور می‌شوند بهیچوجه از اصول و قوانین علمی پیروی نمی‌کنند، بلکه قلم نویسنده است که بطور اختیاری هر رفتاری را که بخواهد بآنها می‌دهد.»

در باره این نامه «رنه دومنیل» R. Dumesnil نویسنده کتاب «رئالیزم» چنین می‌گوید: «اگر امیل زولا نصیحت «هانری سئار» را گوش می‌کرد، کتاب «رومان تجربی» را نمی‌نوشت و باینصورت شاید اثر خود را از اینکه آلت نظریات علمی غلطی باشد و خواندن آن پس از دهها سال مایه نارا حتی خوانندگان شود، نجات میداد. این نظریات عادی و ابتدائی بر روی اثر زولا که بخودی خود و خارج از این بحث‌ها دارای ارزش و اعتباری است، سایه‌ای

می اندازد . « در یادداشت های «برادران گنکور» بتاريخ ۱۹ فوریه ۱۸۷۷ مطالب ذیل دیده میشود :

« فلو بردست به حمله شدیدی زده و همه نظریات و معتقدات و کارهای امیل زولا را بباد حمله گرفته است. و زولا به او تقریباً چنین جواب میدهد: « شما ها ثروت کوچکی دارید که از اشکالات زیادی نجاتتان میدهد اما من مجبور بودم هر گونه کتابی بنویسم! آری، نوشته های ناچیز!... آه خدای من، من هم مانند شما کلمه «ناتورالیسم» را مسخره می کنم، اما با وجود این آنرا تکرار خواهم کرد، زیرا به هر چیز باید اسم تازه ای داد تا مردم آنرا تازه تصور کنند... من نخست میخی برداشتم و روی سر مردم گذاشتم، سپس چکشی بدست گرفتم و بایک ضربت، میخ را یک سانتیمتر در سر مردم فرو بردم، سپس با ضرب دیگری میخ را به اندازه دو سانتیمتر داخل مغز او کردم... چکش من همان جارو و جنجال در روزنامه ها و سروصدائی است که درباره آثارم راه می اندازم...»

دانیل مورنه Daniel Mornet نویسنده «تاریخ ادبیات فرانسه» در باره ناتورالیسم چنین می گوید: «از چنین مسلک ادبی که متکی بر اصول علمی تردید آمیز و بیچگانه ای بود، فقط رومانهای مضحکی ممکن بود بوجود آید. اما زولا چنان نبوغ شعری و چنان مخیله قوی دارد که خیلی برتر از این نظریات بیهوده قرار گرفته است... زولا قدرت مشاهده فوق العاده ای دارد و اگر نتوانسته است به مشخصات اخلاقی و روحی قهرمانان خود توجه داشته باشد، در عوض، محیط خارج را خوب مشاهده و تشریح کرده است. مثلاً در **آسوموآر** رختشویخانه را و در فصل «اعتصاب» از کتاب **ژرمینال** Jerminale جوش و خروش و قیام کارگران معدن را با توانائی عجیبی مجسم می سازد... ولی در سایر نویسندگان ناتورالیست، دیگر اثری از

سبك «زولا» باقی نمانده است و اغلب آنها دوباره به رئالیسم گرائیده اند این عده فقط کوشیده اند که از میان عرف و عادت مردم، آنچه به هوسها و تمایلات جنسی نزدیک تر است، یعنی اغلب فسادها و بدیهای آنها را تصویر و تشریح کنند.

گذشته از آن، خود زولا نویسنده مبارزی بود، یأس و نومیدی در او راه نداشت و به جبری که در کتابهای خود آنهمه بر آن تکیه کرده بود تسلیم نمی شد. بزرگترین دلیل این موضوع حادثه «دریفوس» بود که زولا برای نجات متهم بیگناهی در برابر زمامداران فاسد و سرمایه داران قلد ر عصر خود قیام کرد و فریاد «متهم می کنم» او دنیائی را به لرزه در آورد. ناتورالیست ها با این ادعا پا به میدان گذاشتند که

آیا می توان رئالیسم می خواهند رئالیسم را کاملتر کنند و آنرا از جنبه های و ناتورالیسم را با هم رومانتيك تصفيه نمایند. از اینرو نظریه های غیر مخلوط کرد؟ عادی خویش را هم به حساب رئالیسم گذاشتند.

چنانکه هنوز هم اغلب نویسندگان تاریخ ادبیات، ناتورالیسم را صورت کاملتر و دقیقتری از رئالیسم می شمارند و از این دو مکتب فقط تحت عنوان «رئالیسم» بحث می کنند. ولی مابا تعریفی که در فصل گذشته از رئالیسم کردیم نمی توانیم نویسندگانی را که قادر به قضاوت درباره حوادث داستان خویش و نتیجه گیری از اثر خود نیست و نیز در نتیجه اعتقادی که به يك رشته اصول علمی تردید آمیز و بیچگانه دارد و از تشخیص درست علل حوادث عاجز است، رئالیست بنامیم.

گذشته از آن، نویسندگان رئالیست نمونه های مختلف مردم را از اجتماع خود می گرفتند و در آثار خود نماینده مشخص آنها را با قدرت و هنر

قابل ستایشی که داشتند می آفریدند. مثلاً در میان تیپهای «کمدی انسانی» **بالزاک** قهرمانان جاودان و برجسته‌ای مثل **کوزین بت و گرانده و و ترن** وجود دارند. ولی **زولا و پیروان** او «تیپیزاسیون» را کاری رومانیک می‌شمردند، از اینرو قهرمانان آنها جنبه کلیت و شمول ندارند بلکه هر یک افرادی هستند که بر اثر توارث و ساختمان جسمی، مجبور به انجام کارهایی می‌شوند. از اینرو باید گفت که اصلاً نویسنده ناتورالیست نمی‌تواند دخالتی در جریان حادثه داستان خود داشته باشد، بلکه حادثه داستان که در نتیجه پاره‌ای علل اجباری روی داده است، مستقل از اراده نویسنده بسوی نتیجه‌ای که باید به آن برسد می‌رود.

ناتورالیستها برای کسب پیروزی در عالم تئاتر تلاش

در عالم تئاتر

بسیار زیادی کردند و با اینکه در این عرصه موفقیت

بارزی بدست نیاوردند ولی در هر حال جای پائی از آنان باقی ماند. رومان نویسان ناتورالیست احساس کردند که حتماً لازم است در عالم تئاتر نیز مانند «رومان» کسب پیروزی و موفقیت کنند، و طبعاً برای اقدام در این مورد هیچکس دیگری را شایسته‌تر از خودشان ندیدند. به این ترتیب فکر نوشتن نمایشنامه در مغزشان رسوخ کرد و بترتیب **گنکور و زولا و آلفونس دوده و موپاسان و ژول رنار** استعداد خود را در این زمینه آزمودند. ولی هیچکدام نتوانستند حتی نصف موفقیتی را که در رومان نویسی بدست آورده بودند، کسب کنند. علامت مشخص نمایش‌های ناتورالیستی این بود که بهد کور و لباس اهمیت فوق‌العاده زیادی داده می‌شد و نویسندگان می‌خواستند جزئیاتی را که در رومانهای خود در مورد هر چیزی شرح میدادند، در نمایشنامه بوسیله دکور و لباس نشان دهند ولی مسلم است که این دستاویزها بهیچوجه نمی‌توانست جای پرداختن

به جزئیات و تفصیلات زیادی را که در رومانهای ناتورالیستی دیده می‌شد، بگیرد. آنچه مسلم است اگر **هانری بک** H. Becque نمایشنامه معروف خود بنام *Les Corbeaux* (کلاغان) را نمی‌نوشت، امروز در هیچ تاریخ ادبیاتی از تئاتر ناتورالیستی نامی برده نمی‌شد. «کلاغان» داستان زن *یک* کارخانه‌دار ثروتمند است که باتفاق سه دخترش در میان کلاهبرداران و حقه‌بازان افتاده است، و بالاخره یکی از دختران او مجبور می‌شود که با یکی از آن اشخاص پست ازدواج کند.

ولی البته «هانری بک» از پیروان «زولا» و از طرفداران مکتب علمی و تجربی او نبود. بلکه ناتورالیسم مخصوص بخود داشت و پیوسته می‌کوشید که از روش خود دفاع کند و می‌گفت: «من چندان علاقه‌ای ندارم که به قاتلان و مصروعان و باده‌نوشان و فدائیان ارثیت و قربانیان نسل بپردازم.» و درباره نظریه‌هایی که زولا و دوستانش برای ناتورالیسم بیان کرده‌اند عقیده داشت که حقیقت احتیاجی به تئوری ندارد، و عبارت از چیزی است که انسان می‌بیند و احساس می‌کند و آنرا بدون احتیاج به عرف و قاعده‌ای بیان می‌کند.

بطور کلی مبارزات پر حرارت ناتورالیستها در عالم تئاتر گرچه خود باموفقیت زیادی پایان نیافت و آثار برجسته‌ای از آنان باقی‌نماند ولی نباید فراموش کرد که آزادی عمل زیادی برای نمایشنامه‌نویسان آینده فراهم ساخت و در نتیجه کوششهای فوق‌العاده همان نویسندگان است که امروزه نمایشنامه‌های **ژان آنوی** J. Anouilh و **مارسل اامه** M. Aymé و **ژان پل سارتر** J.P. Sartre و **آلبر کامو** A. Camus باموفقیت در تئاترهای بزرگ بازی می‌شود.

روش دیگر

نویسندگان

ناتورالیست

حتی نویسندگانی که با خود زولا همکاری داشتند

و از او پیروی می کردند، اصول فلسفی و علمی

او را مورد تقلید قرار ندادند و فقط از روش ادبی او

پیروی کردند و دیگر در پی آن بر نیامدند که

بدنبال شجرهٔ ارثی اشخاص بروند و زندگی وراث

اشخاص الکلی و عصبی را مورد مطالعه قرار دهند، و نخواستند که رومان

خود را بصورت رسالهٔ علمی دانشمندان در بیاورند و نوشتن آنرا تجربه‌ای

برای علم فیزیولوژی اجتماعی بدانند. بلکه در همان روش ادبی که خود

زولا هم از نویسندگان رئالیست نظیر **فل-وب-رو-گن-کور** گرفته بود،

افراط و مبالغه کردند. این نویسندگان ادعا کردند که در رومان هر گونه

فرض و تصویری دروغ محض است؛ از اینرو بجز آن چیزهایی که با کمال

دقت مشاهده شده است، هیچ چیز دیگری را نباید وارد رومان کرد، حتی

حوادث عجیب و نادری را هم که در زندگی واقعی اتفاق می افتد، نباید به

کتاب خویش راه داد، زیرا چنین حوادثی بیشتر شباهت به دروغ دارد.

محتوی رومان باید عبارت از حوادث روزمرهٔ عادی و پیش پا افتادهٔ زندگی

باشد، باید از همین چیزهایی باشد که نه آغاز دارند و نه پایان، حوادثی

که همیشه و در همه جا و برای همه کس اتفاق می افتد. اینرا هم اضافه

کردند که زندگی روزمرهٔ همه کس از غرائز ناچیز یا پست و یا ارزشی‌ها

تشکیل شده است. زیبایی و خصال نیکو، یا خیال و تصویری بیش نیست و

یا اگر هم واقعیتی داشته باشد، استثنائی و نادر است و نمی تواند موضوع

رومان قرار گیرد. رومان باید پستی‌ها و دو روئی‌های مزورانهٔ زندگی

اجتماعی را که بر اساس معایب و خودخواهی‌ها بنا شده است، نشان دهد.

اهمیت و زیبایی رومان بسته به اینست که بیشتر به زشتی و بی ارزشی دنیا

وفادار بماند. از اینرو پیروان زولا که اصول مکتب علمی و تجربی او را فراموش کرده بودند، بصورت نویسندگان رئالیستی درآمدند که کارشان با فراط کشیده بود و فقط نغمه زشتی‌ها و بدیهار را ساز می‌کردند.

باین ترتیب گذشته از عده زیادی که بمخالفت با ناتورالیسم برخاسته بودند و بانوشتن آثار متعدد اخلاقی و ایدآلیستی و علمی و تاختن به ناتورالیست‌های کوشیدند بنای این مکتب را درهم بریزند، خود نویسندگان ناتورالیست نیز اصول مکتب خویش را انکار کردند و تا اندازه‌ای به رئالیسم «فلویر» و «گنکور» عودت نمودند.

در این میان بیانیه‌ای نیز تحت عنوان «بیانیه پنج نفر» Le Manifeste des Cinq منتشر شد و در آن پنج تن از نویسندگان جوان زولا را بشدت مورد حمله قرار دادند و ادعا کردند که پیشوای ناتورالیسم روزبروز از بر نامه خود قدم فراتر می‌نهد بطوریکه ناتورالیسم را بصورت آشیانه مسائل مستهجن در آورده است و فریاد برداشتند که باید هر چه زودتر به دادن سل جوان رسید که «فردا خیلی دیر است!»

اما این بیانیه که شامل حمله مستقیم به «زولا» بود موفقیتی کسب نکرد؛ حتی دشمنان زولا هم روی موافقی به آن نشان ندادند.

اکثر نویسندگان که سنگ ناتورالیسم را به سینه

تأثیر ناتورالیسم میزدند بزودی از اصول آن روگردانند. بجای

توصیف و تشریح «حقیقت حقیر زندگی» هر یک

به شیوه خود دست بدامن تغزلات شاعرانه زدند و دورویی اجتماع و تزویر و سالوس طبقه حاکم را به پای میز محاکمه کشاندند. با هزاران نمونه گوناگون موضوع «بول دوسویف» (۱) موپاسان را در آثار خود پوراندند

۱ - به «نمونه‌های ناتورالیسم» در پایان این فصل مراجعه شود.

واشخاص «متقی و پرهیزگاری» را نشان دادند که هنگام نیاز به زن فاحشه‌ای رومی زنند و پس از رفع نیاز او را به باد ناسزا می‌گیرند.

طرفداری يك جانبۀ این «ادبیات بیطرف» بزودی آنرا از چشم مردم انداخت و پس از آن از ناتورالیسم تقریباً بجز تمایلات رئالیستی آن، چیزی باقی نماند. با اینحال ناتورالیسم با همه‌خامی و نارسائی سیر رومان نویسی را در قرن بیستم تغییر داد.

نخست آنکه رومان به استناد مدارك و مصالح واقعیت نوشته می‌شود. دیگر آنکه رومان نویس در عالم درون و گوشۀ عزلت بسر نمی‌برد؛ و اگر هم چند گاهی به خلوت دل‌پناه ببرد باز ناچار است ترك انزوا کند تا به تماشای زندگی روزمره برود و در زیر ظواهر امور، غرائز و هوسهایی را که سر رشته حقیقی زندگی هر فردی را بدست دارند جستجو کند، در نظر چنین رومان نویسی، زندگی حقیقی همان زندگی چندتن راحت طلب تن آسان اشراف منش نیست، زیرا این زندگی چیزی جز دروغ و تصنع ندارد؛ بلکه زندگی اکثریت مردم، زندگی افراد بیشمار و ساده دل در خور توجه و دقت اوست، و هنر یعنی تصویر زندگی همین مردم ساده و عامی.

نکته دیگر آنکه رومان نویس باید از قرااردادها و سنن مصنوعی و پایدار مانده قدیم حذر کند؛ یعنی حادثۀ داستان، بجای اینکه ماجراهای عجیب و غریب کودکانه‌ای را مانند خیمه شب بازی نشان دهد یا باخیال پردازی سهل و ساده‌ای پیروزی اخلاقی فضیلت را وصف کند و خواننده را همواره باتو هم‌نیک و نیکوکاری بفریبد، باید سیر پیچیده و بغرنج و بی‌آغاز و پایان زندگی را باز نماید.

این ناتورالیسم مستند و اجتماعی و بدین وطنز آمیز و انتقادی دامنه نفوذ خود را تا زمان ما کشانده است.

نفوذ ناتورالیست‌های فرانسوی در انگلستان بسیار

ناتورالیسم در کم‌مشهود شد، زیرا تصویر بی‌پرده صحنه‌های

کشورهای دیگر داستان بترتیبی که در آثار ناتورالیست‌ها دیده

می‌شود با روح انگلیسی سازگار نبود. ناشر اولین

ترجمه آثار «زولا» محکوم به زندان شد. در میان نویسندگان این دوره

فقط یکنفر را می‌توان استثناء کرد و آن «جرج مور» George moor

(۱۸۵۲-۱۹۳۳) است که نویسنده رئالیست سدشکنی بود و جوانی خود را

در پاریس بین نویسندگان و هنرمندان پیشرو بسر برده بود. یکی از آثار

«مور» که Exther Waterr نام دارد يك اثر ناتورالیستی است.

در ادبیات **هلندی** ناتورالیسم بشدت رواج یافت. ذوق ملی آماده

قبول تحلیل واقعیات بود و عکس العمل شدیدی بر ضد رومان محافظه کار

و قراردادی بوجود آمده بود. **وان لنپ** Van lannep با نوشتن کتاب

Klaasge zevenster (۱۸۶۵) چنان افراطی در رئالیسم کرد که جنجال و

سروصدا برپا شد. اما پایه گذار واقعی ناتورالیسم هلند **امانتس** Emants

(۱۸۴۸-۱۹۲۳) بود که از «تن» پیروی می‌کرد و می‌خواست هنر نیز مانند

علم آزاد و بی‌پروا باشد. دارای ذوق تحلیل درست بود و سبکی ساده و صریح

داشت. در رومانهای خویش تا حد زیادی مدیون «سه نوول» **تور گنیف** است

و معروفترین رومانهایش «مادموازل لینا» (۱۸۸۸) است که در معرض حملات

زیادی قرار گرفت. نویسنده دیگر این دوره **آلترینو** Aletrino (۱۸۵۸-۱۹۱۶)

است که پزشک بود و از فلوبر و زولا و بخصوص برادران گنکور

تقلید می‌کرد. چون در فکر اضطراب و مرگ بود زندگی اشخاص علیل و

افراد را که اسیر غرایز خویش هستند مورد تحلیل قرار می‌داد و نوشته‌ای

آهنگدار و بی نقص داشت. وی داستانهای از قبیل *Martha* و غیره نوشت. نفوذ «تن» و «زولا» قدرت تصویربیرحمانه و تیره واقعیات را باین ملت بخشیده بود. از اینرو این مرحله در ادبیات هلندی بصورت جریان مهمی درآمد که رومان هلندی را پرمایه‌تر و واقعی‌تر ساخت.

در آلمان در آن مرحله‌ای که رومان به صورت عادی و مبتدلی درآمد بود، تئوریها و روش کار زولا بخوبی استقبال شد. ناتورالیسم که نهضت جدیدی بود بخصوص در برلن با علاقه پذیرفته شد. نخستین نویسنده‌ای که به این مکتب متمایل گشت «کرتزر» Kretzer (۱۸۵۴-۰۰۰۰) است که «زولای آلمان» لقب گرفت. ولی در آثار خویش بیشتر تحت تأثیر «دیکنز» بود و سبکی بسیار ادیبانه داشت. بیان کننده تئوری‌های ناتورالیسم آلمانی نویسنده‌ای بنام «هولتس» Holz (۱۸۶۳-۱۹۲۹) است که طرفدار ضبط دقیق حرکات و گفتارهای بهتر بگوئیم «عکاسی واقعیت‌ها» است. هولتس در سال ۱۸۸۹ به کمک نویسنده دیگری بنام **شلاف** schlaf سه داستان تحت عنوان «پاپا هاملت» papa Hamlet به پیروی از همین سبک (Réalisme photographique) نگاشت. بطور کلی ناتورالیسم در آلمان با سرو صدا و تشکیل انجمن‌های ادبی و انتشار رساله‌ها و تأسیس تئاترها توأم بود. از میان نمایشنامه‌نویسان این دوره در آلمان **هوپتمان** Hauptmann (۱۸۶۲-۱۹۴۶) را باید نام برد که آثار متنوعی در مکتب‌های گوناگون دارد اما شهرت او با نمایشنامه ناتورالیستی «پیش از سپیده دم» (۱۸۸۹) آغاز شد که فاجعه‌ای مربوط به تأثیر ارثی الکلیسم بود. این نمایشنامه که در آن هم تأثیر «زولا» و هم تأثیر «ایبسن» دیده می‌شد جنجالی برپا کرد و بر سر آن کشمکش‌ها شد. «هوپتمان» موفقیت بزرگ خویش را با نمایشنامه‌های «جشن صلح»

«مردتنها» و «نسا جان» Tisserands (۱۸۹۲) بدست آورد. نمایشنامه جسورانه و هیجان آور اخیر، فاجعه بردگی و تیره روزی کارگران سیلزی بود. در ایتالیا نیز در این دوره رومان‌های رئالیستی مربوط به آداب و اخلاق در مرحله ابتدال بود از اینرو جوانان متهور و جسور به این فکر افتادند که از ناتورالیسم فرانسه الهام بگیرند. آنان که فاصله زیادی با دید «اوبش کتیف» داشتند از آزادی جدید برای مبارزه با «اید آلیسم خنک و اخلاق قراردادی، که بر ادبیاتشان حاکم بود استفاده می کردند. اما هیچیک از آنها نویسندگان درجه اولی نشدند. و این مرحله «وریسم» Verisme در ادبیات ایتالیا موفقیتی نیافت. زیرا ذوق ایتالیائی بهیچوجه ادبیات غیر شخصی (objective) را نمی توانست بپذیرد و در اولین فرصت جنبه‌های غنائی و یا هزل آمیز را به آن می افزود.

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان ناتوَرالِست

۱

آسوموار L'Assommoir

اثر امیل زولا Émile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲)

خلاصه کتاب

«کوپو» Coupeau که حلبی ساز شرافتمندی است موفق می‌شود با دختر رختشوئی بنام «ژروز» Gervaise که دوستش دارد ازدواج کند، در سایه کار منظم هر دو آنها وضع زندگی خانواده کوچکشان روز بروز بهتر می‌شود و پولی که در صندوق پس انداز ذخیره می‌کنند رفته رفته بیشتر می‌گردد. اما در این اثناء روزی «کوپر» در حین کار از جای بلندی می‌افتد و پایش می‌شکند. معالجه این شکستگی مدت زیادی طول می‌کشد. پس از مدتی که از بستر برمی‌خیزد، چون وضع مزاجیش برای کار آماده نیست، مشغول ولگردی می‌شود و در نتیجه تشویق عده‌ای از رفیقان بد، عادت می‌کند که مرتباً به میخانه برود. پس از مدتی، از پول‌هایی که با هزار زحمت گردآورده بودند، اثری نمی‌ماند. اما آهنگر خوش قلبی بنام «گویه» Gouyet که بطور پنهانی «ژروز» را دوست دارد، پولی به آنها قرض می‌دهد و آنها با این پول سر و سامانی به دکان خود می‌دهند. «ژروز» رختشوی خستگی ناپذیری است و لباس‌هایی که می‌شوید در تمیزی و سفیدی نظیر ندارد. ولی در مقابل، «کوپو» به تنبلی و مشروب‌خواری معتاد شده است. زن مدتی می‌کوشد که از این وضع جلوگیری کند و شوهرش را از این راه برگرداند، ولی کوششهای او نتیجه‌ای نمی‌دهد. میخانه «آسوموار» (آلت قتل) که «کوپو» مرتباً با آنجا میرود؛ آخرین دینارهای پس انداز آنها را می‌بلعد. «ژروز» دکان خود را از دست می‌دهد و مثل سالهای گذشته بطور روز مزد برای مردم کار می‌کند و رفته رفته بسوی سقوط می‌رود. این خانواده کوچک که با بی پولی و فقر دست بگریبان است دچار وضع فجیعی می‌شود. «کوپو» ارزش پول می‌خواهد و چون زنش با جواب نفی می‌دهد شوهر در مقابل چشمان متجسس دخترشان «نانا» که از دیدن بدی‌ها احساس لذت می‌کند شروع به کتک زدن زنش می‌کند و اثاث خانه را به بازار می‌برد و می‌فروشد و پول آنرا به میخانه چپ می‌دهد. «ژروز» نیز بالاخره تاب مقاومتش در مقابل این همه بدبختی و تیره روزی

به پایان میرسد و او هم شروع به می‌خواری میکند. روزی برای پیدا کردن شوهرش بمیخانه «آسوموار» می‌رود و باتفاق «کوپو» و رفقای ولگرد او گیلای مشروب «آنیزت» می‌خورد. «آنیزت» دلش را بهم میزند و آرزو میکند که مشروب‌تندتری بخورد. اکنون از گوشه چشم به گیلای عرق نگاه می‌کند.

ترجمه صفحه‌ای از متن کتاب :

- این که می‌خورد چیست؟

«کوپو» جواب داد :

- این؟ این کافور «بابا کلمب» است. خوب نیست اینقدر بیخبر بمانی،

بیا يك جرعه بتو بدهم.

از گیلای که به سوی او دراز شد، جرعه‌ای خورد و دندانهایش بهم قفل شد. «حلبی‌ساز» در حالیکه از خنده روده بر میشد گفت :

- ها! گلویت راسوزاند؟... بياك جرعه سر بکش! هر گیلایش يك سکه شش‌فرانگی از جیب دکتربیرون می‌کشد!

در گیلای دوم، دیگر «ژروز» آن گرسنگی را که اذیتش می‌کرد احساس نکرد. اکنون دیگر با «کوپو» کنار آمده بود و او را به گناه بد-قولی تو بیخ نمی‌کرد. می‌توانستند روز دیگری به «سیرك» بروند. اصلاً بازی این اشخاصی که سوار بر اسبها چهارنعل می‌رفتند چندان نکته جالبی نداشت!... در میخانه «بابا کلمب» باران نمی‌آمد و هرچند که دستمزد روزانه توی الكل حل میشد ولی در عین حال مایع صاف و درخشانی نظیر طلا توی معده‌اش سرازیر میشد. کائنات را به پشیزی نمی‌شمرد، زندگی هیچوقت برای او اینهمه لذت بخش نشده بود و از اینکه بر اثر این لذت فقط نیمی از درد تمام شدن پولها را احساس میکرد، تسلی می‌یافت. خیلی راحت بود، بهتر از آنجا کجا می‌توانست برود؟ حتی اگر گلوله توپ در کنارش منفجر می‌شد، از جای خود تکان نمی‌خورد.

در میان حرارت مطبوعی می‌پخت. نیمتنه‌اش به پشتش چسبیده بود، از لذتی که تمام اعضایش را سست می‌کرد، بیخود شده بود، آرنجها را به میز تکیه داده و چشمانش را به نقطه مجهولی دوخته بود. در یکی از میزهای مجاور او دو مشتری، یکی درشت هیکل و زمخت و دیگری چاق و کوتوله، از شدت مستی همدیگر را بغل کرده بودند و او از تماشای آنها لذت می‌برد. آری، او به «آسوموار»، به صورت بابا کلمب که شبیه يك خيك روغن خوك بود، به مشتریهایی که پیمپهایشان را می‌کشیدند و نعره می‌زدند و به زمین تف

می کردند، به چراغ گازهای بزرگ که آئینه‌ها و شیشه‌های عرق را شعله ور می ساخت، نگاه می کرد و می خندید. بوی مشروب دیگر ناراحتش نمی کرد. برعکس دماغش را غلغلک میداد و حتی برایش خوشایند بود. پلکهای چشمش بسته میشد و بی آنکه احساس نفس تنگی کند، نفسهای مقطعی میزد و خواب آرامی بر تمام وجودش مسلط میشد. پس از سومین گیلان کوچک، چانه‌اش را روی دستها رها کرد. بجز «کوپو» و رفقای او دیگر کسی را نمیدید. اکنون صورتهایشان کاملاً نزدیک هم بود. بر روی گونه هایش نفسهای گرم آنها را احساس می کرد. ریشهای کثیف آنها را نگاه می کرد، گوئی می خواست موهای آنها را بشمارد. در این ساعت شب، همه شان مست لایعقل بودند. «مه بوت» که هنوز پیپ خود را از میان دندانهایش بیرون نیاورده بود، مانند گاو تنبلی جدی و ساکت بود و دهانش کف کرده بود. «بیبی لا گریاد» هم شرح میداد که چطور يك بطری شراب را يك جرعه سر کشیده است.

در این اثناء «بك ساله» که به لقب «بواسان سواف» معروف بود گردونه قمار را آورده بود و با «کوپو» سر پول شراب بازی می کرد:

— دو یست! چه بخت بدی! همیشه نمره های خوب نصیب تو می شود! عقربه گردونه جیرجیر می کرد، تصویر «الهة ثروت» که زن قرمز درشت اندامی بود و در پشت شیشه ای نقش شده بود، می چرخید و از آن بجز لکه گرد قرمزی که شبیه لکه شراب بود، چیز دیگری دیده نمی شد.

— سیصد و پنجاه!... آه، خدا لعنت کند! دیگر من بازی نمی کنم.

«ژروز» هم دلش برای بازی لك زده بود! پشت سر هم گیلان خود را سر می کشید و «مه بوت» را «بچه جان» خطاب می کرد. پشت سر او شیر بشکه شراب که باز شده بود مرتباً کار می کرد و صدای آن مانند صدای رودخانه زیر زمینی شنیده می شد. . . . دلش می خواست این صدا قطع بشود و چون از رسیدن باین آرزو نا امید میشد، دچار خشم می گشت. می خواست روی بشکه بزرگ پرد و چنانکه گوئی با جانوری می جنگد، آنرا لگد کوب سازد و شکمش را سوراخ کند. همه مناظر درهم و آشفته میشد. احساس می کرد که بشکه از جای خود تکان می خورد و باپاهای مسینش او را می گیرد و اکنون رودخانه ای از درون جسم عبور می کند.

سپس همه چیز در اطراف او شروع به رقصیدن کرد. چراغهای گاز مثل ستاره سوسو میزدند. «ژروز» کاملاً مست شده بود.

خلاصه بقیه کتاب

سم مهلك الكل تأثیرات خود را در آنها می بخشد. «کویو» پس از گذراندن چند بهران در بیمارستان «سنت آن» در بخش مخصوص دیوانگان الکلی در اتاق انفرادی جان می دهد. «ژروز» نیز به آخرین حد تنگدستی و ذلت می افتد و در يك انبار زیر شیروانی پرروی مستی علف که رختخواب او را تشکیل می دهد، آخرین نفس خود را برمی آورد. جسد او را دوزخ پس از مرگش بر اثر بوئی که از کلبه اش می آید پیدا می کنند.

۲

بول دوسوئیف *Boule de Suif*

اثر گئی دومو پاسان *Guy de Maupassant* (۱۸۵۰-۱۸۹۳)

خلاصه کتاب

فرانسه در اشغال آلمانیها است. دلیجانی که حامل عده ای از افراد طبقات مختلف فرانسه آن دوره است یعنی اشراف، بورژواها، يك دموکرات هوچی، چند راهبه و بالا تره يك فاحشه از «روئن» حرکت می کند. مسافران دلیجان با بن فاحشه حقیر که «بول دوسوئیف» (خیک چربی) نامیده می شود، اهمیت نمی دهند، حتی او را تحقیر می کنند. ولی سبب «بول دوسوئیف» پر از خوراکی است و همسفران او از گرسنگی مشرف بمرگند. گرسنگی آنان و بذل و بخشش «بول دوسوئیف» باعث میشود که دشمنی ها از یاد برود و همه بهم نزدیک شوند. لحظه ای بعد، يك افسر آلمانی فقط برای اینکه دلش خواسته است، جلو دلیجان را می گیرد و چون «بول دوسوئیف» را می بیند، از او خوشش می آید. محرومیت از ادامه مسافرت، همه طبقات را متحد می سازد و کلیه مسافران بجانب وجوش می افتند. حتی راهبه های خوش قلب نیز «بول دوسوئیف» را راضی می کنند که با افسر آلمانی خوش رفتاری کند. چون راضی میشود و بلطف او دلیجان دوباره براه می افتد، مسافران دلیجان که شکمشا سیر شده و از جانب افسر آلمانی نیز خیالشان راحت شده است از «بول دوسوئیف» رومی گردانند و نسبت با او ابراز تنفر می کنند. «بول دوسوئیف» بجز گریه چاره دیگری ندارد و صدای گریه او با صدای سوت جوان دموکرات که لاینقطع سرود مارسین را میزند، مخلوط میشود. اکنون صحنه صرف غذا در دلیجان را عیناً از روی کتاب ترجمه می کنیم:

دلیجان چنان بکندی میرفت که در ساعت ده صبح هنوز بیش از چهار فرسخ راه نیموده بودند، مردها سه بار پائین آمدند تا سر بالائی هارا پیاده طی کنند. همه دچار تشویش شده بودند، زیرا ناهار را باید در «توت» *Tôtes* بخورند و تا پایان روز امید رسیدن بآنجا در بین نبود. وقتی که به امید دیدن قهوه خانه ای در بین راه، همه سر از شیشه بیرون کشیده بودند، ناگهان دلیجان در توده برفی فرو رفت و برای بیرون آوردنش دو ساعت وقت صرف شد.

اشتهایشان بیشتر می شد و خیالشان را ناراحت می کرد و چون بر اثر نزدیک شدن آلمانیها و عبور سربازان گرسنه فرانسه، همه دکانداران دچار تشویش شده بودند، هیچ جائی که در آن غذا و شرابی پیدا شود، بچشم نمی خورد.

آقایان به امید پیدا کردن خوراکی به مزارع کنار راه رفتند، اما چون سربازان که چیزی برای خوردن نداشتند هرچه کشف می کردند به یغما می بردند، دهقان صاحب مزرعه محصول خود را مخفی کرده بود. از اینرو بی آنکه حتی لقمه نانی پیدا کنند، باز گشتند.

حوالی ساعت يك بعد از ظهر، «لوازو» خبر داد که احساس گرسنگی شدیدی میکند. دیگران نیز مانند او از مدتی پیش گرسنه بودند و احتیاج شدید به غذا، که هر لحظه بیشتر میشد، آنها را از صحبت کردن بازداشته بود. گاهگاه یکی از آنان خمیازه می کشید و دیگری بلافاصله از او تقلید می کرد و هر کسی بدنبال دیگری بنا به اخلاق و تربیت و موقع اجتماعی یادشان خود را باز می کرد و صدائی در می آورد و یا دست خود را با سرعت بسوی این حفره ای که بخار از آن بیرون می آمد می برد.

«بول دوسویف» چند بار خم شد، گویی زیر دامنش در جستجوی چیزی بود. لحظه ای تردید می کرد و به مسافران نگاه می کرد، بعد آهسته راست میشد. قیافه ها پریده رنگ و متشنج بود. «لوازو» اعتراف کرد که حاضر است يك خوراك گوشت خوك را هزار فرانك بخرد. زنش چنانکه گویی قصد اعتراض دارد، حرکتی کرد؛ بعد ساکت ماند. هر وقت که در باره زیان مادی بحثی بمیان می آمد ناراحت میشد و در این باره شوخی سرش نمی شد. «کنت» گفت: «واقعاً حالم خوب نیست. چه اشتباهی کردم که وقتی می آمدم باخودم غذا نیاوردم!» هر کسی به این ترتیب خود را سرزنش می کرد.

معینا «کورنوده» قمقمه ای پر از شراب «روم» داشت، به اهل دلیجان تعارف کرد. همه به سردی رد کردند. فقط «لوازو» قبول کرد و دو جرعه نوشید و وقتی قمقمه را پس می داد تشکر کرد و گفت: «با اینهمه خوب چیزی است. هم انسان را گرم می کند و هم گرسنگی را تسکین می دهد.»

الکل او را سرکیف آورد و پیشنهاد کرد مانند مسافران آن کشتی کوچکی که تصنیفی در باره اش ساخته اند، فر به ترین مسافرها را بخورند. این شوخی که در عین حال استعاره ای نسبت به «بول دوسویف» در آن پنهان بود، بهیچوجه مورد پسند اشخاص با تربیت قرار نگرفت و جوابی باو داده

نشد. فقط «کورنوده» لبخندزد. دو راهبه از گرداندن تسبیح‌هایشان دست برداشته بودند؛ دیگر لب‌هایشان تکان نمی‌خورد و دست‌هایشان توی آستینهای گشاد لباسشان فرو رفته بود. چشمشانرا از زمین بر نمی‌داشتند و این رنجی را هم که خدا برایشان فرستاده بود، مانند هدیه‌ای باو عرضه می‌داشتند و بیحرکت بودند.

بالاخره در ساعت سه، وقتی که حتی يك دهکده در افق دیده نمیشد و در وسط جلگه بی‌پایانی بودند، «بول‌دوسویف» بسرعت خم شد و از زیر نیمکت، سبدي که به پارچه سفیدی بسته شده بود، بیرون آورد.

از توی این سبد، نخست يك بشقاب چینی، يك لیوان ظریف نقره‌ای، بعد کاسه بزرگی در آورد که توی آن قطعات بریده دو مرغ بریان وجود داشت. در سبد، بسته دیگری شامل چیزهای دیگر، قلو، میوه، شیرینی، خلاصه غذائی که بدون احتیاج به مسافر خانه‌های بین راه برای سه روزشان کافی بود، دیده میشد. در میان بسته‌های خوراکی چهار شیشه هم جلب نظر می‌کرد. «بول‌دوسویف» يك بال مرغ برداشت و بانان کوچکی که در «نورماندی» آنرا «رژانس» می‌نامند، باحرکت نزاکت آمیزی به خوردن پرداخت.

همه چشم‌ها بسوی او متوجه شده بود. و بعد بوی خوراکی پخش شد. پره‌های دماغ مسافران گشادتر شد، استخوان‌های چانه در زیر گوش‌ها حرکت تشنج آمیزی کرد و دهان‌ها از بزاق فراوانی پر شد. نفرتی که خانم‌ها از این فاحشه داشتند، چنان شدت مییافت که دلشان میخواست او را بکشند و با شیشه‌ها و با سبد خوراکی‌ش، به پائین، میان برف‌ها بیندازند.

اما «لوازو» بال مرغ را با چشم‌ها می‌خورد و می‌جوید. گفت: «چه خوب! خانم محتاط‌تر از ما بوده‌اند. در دنیا اشخاصی هم هستند که همیشه فکر هر چیزی را میکنند.» «بول‌دوسویف» بطرف او برگشت و گفت: «میل دارید مسیو؟ از صبح تا حالا گرسنه ماندن کار ساده‌ای نیست.» «لوازو» تعارفی کرد و گفت: «راستش را بخواهید هیچ خیال رد کردن ندارم. دیگر طاقتم نمانده است. مادام، آیا بهتر نیست که انسان وضع خودش را بی‌پرده اعتراف کند؟» بعد نگاهش را در اطراف گردش داد و اضافه کرد: «در چنین مواقعی انسان از دیدن اشخاصی که به او اظهار لطف میکنند، خوشحال می‌شود.» برای اینکه شلوارش لکه دار نشود روزنامه‌ای را که پیش خود داشت روی زانوانش پهن کرد، با نوک چاقوئی که پیوسته در جیب داشت، ران

مرغی را که آبگوشت یخ زده روی آن می درخشید جدا کرد، آنرا بادندان پاره کرد و بعد باچنان رضایت بارزی جوید که در کالسکه صدای آه نو میدانه‌ای شنیده شد.

اما «بول دوسویف» از راهبه‌ها نیز بالحن متواضع و شیرینی تقاضا کرد که در عصرانه شرکت کنند. هر دو فوراً قبول کردند. و پس از اینکه جویده جویده سخنان تشکر آمیزی بر زبان راندند بی آنکه چشمانشان را از زمین بلند کنند، با سرعت زیادی شروع بخوردن کردند. «کورنوده» نیز خواهش مسافر مجاور خود را رد نکرد و با گستردن چند روزنامه روی زانوانش، باتفاق راهبه‌ها نوعی میز غذا تشکیل داد.

دهانها پیوسته باز و بسته میشد. باحرص و حشت آوری می جویدند و می بلعیدند و می مکیدند. «لوازو» در گوشه‌ای شکمش را پر می کرد و با صدای آهسته به زنش هم پیشنهاد می کرد که از او تقلید کند. زنش مدت زیادی مقاومت کرد و بعد بدنبال تشنجی که تاروده‌هایش نفوذ کرد، راضی شد. از اینرو شوهرش بالحق بسیار محترمانه‌ای از «همسفر محبوب خودشان» پرسید که آیا اجازه میدهد لقمه کوچکی هم به مادام لوازو بدهد. «بول دوسویف» بالبخند مؤدبانه‌ای گفت: «آه! البته آقا» و کاسه را بطرف او برد.

وقتیکه سر اولین شیشه شراب «بردو» باز شد اکراه و تردید در میان آنها ظاهر گشت؛ زیرا فقط يك لیوان وجود داشت. این لیوان هر دفعه پاك میشد و دست بدست می گشت. فقط «کورنوده» برای اینکه شیطنتی کرده باشد لبانش را بهمان جای مرطوب لبهای مسافر بغل دستی خود گذاشت. آنگاه «کنت و کنتس برویل» و «مسیو و مادام کاره لامادون» که در اطرافشان همه مشغول غذا خوردن بودند و بوی غذاها گیجشان می کرد، این شکنجه دردناک را تحمل کردند.

ناگهان زن جوان کارخانه دار آهی کشید که باعث شد همه سرها بسوی او برگردد. رنگ صورتش مانند برفهای بیرون دلیجان سفید شده بود. چشمانش بسته شد و سرش گیج خورد و از حال رفت. شوهرش دیوانه وار از همه کس تقاضای کمک می کرد. مسافران دلیجان بکلی دست و پای خود را گم کرده بودند، در این حال راهبه مسن تر سر مریض را گرفت و لیوان «بول دوسویف» را میان لبهای او گذاشت و چند جرعه شراب باو داد. خانم زیبا تکان خورد و چشمانش را باز کرد. لبخند زد و با صدای ضعیفی گفت که احساس می کند حالش کاملاً خوب شده است. اما برای اینکه این وضع

دوباره تکرار نشود ، راهبه او را وادار کرد که لیوانی پر از شراب بر دو
 بخورد و اضافه کرد : « علت این حادثه فقط گرسنگی بود نه چیز دیگر . »
 آنگاه « بول دوسویف » با چهره بر افروخته و با لحن محجوبانه‌ای
 به چهار مسافر دیگر که هنوز لقمه‌ای غذا بدهان نگذاشته بودند ، گفت :
 « نمی دانم جرأت می کنم که با آقایان و خانمهاهم چیزی تقدیم کنم ! » و بعد از
 ترس اینکه مبادا تحقیرش کنند ، سکوت کرد . « لوازو » دخالت کرد و گفت :
 « در چنین احوالی همه باهم برادرند و موظفند که به همدیگر کمک کنند .
 بفرمائید خانمها ، احتیاجی به تعارف نیست . لطفاً قبول بفرمائید ! چه بسا که
 اصلاً امشب خانه‌ای پیدا نکنیم ! با این ترتیب که می رویم تا پیش از ظهر فردا
 به « توت » نخواهیم رسید . » چون مسئولیت جواب موافق را کسی نمی خواست
 بعهده بگیرد ، تردید کردند .
 اما « کنت » مشکل را حل کرد . به فاحشه گوشت آلود که محجوبانه
 سکوت کرده بود رو کرد باوقار و طمأنینه همه نجیب زادگان گفت : « با کمال
 تشکر قبول می کنیم ، مادام ! »

هنر برای هنر

و

مکتب پارناس Parnasse

سال ۱۸۳۰ سال انقلاباتی است که دوران « رستوراسیون »^۱ را در فرانسه خاتمه داد و مبداء تحولی در اوضاع سیاسی و اجتماعی فرانسه گردید. در دوره « رستوراسیون » رومان티سم بر ادبیات فرانسه حاکم بود و معمولاً تاریخ نویسان سال ۱۸۳۰ را سال ذرؤه کمال و اوج قدرت رومان티سم می دانند زیرا در همین سال بود که « ارنانی » روی صحنه آمد و « لامارتین » به عضویت فرهنگستان فرانسه انتخاب شد اما همانطور که قبلاً در فصل رومان티سم گفتیم این سال در عین حال سال آغاز افول رومان티سم نیز بشمار می رود. بسیاری از شاعران رومانتيك می دیدند مکتبی که تا این پایه بالا برده و تا این مرحله همراهی کرده اند به تدریج فرسوده و کم نیرو شده است و دیگر جلب توجه نمی کند. حقیقت این بود که مردم پس از تغییر وضع سیاسی و اجتماعی می خواستند بکلی با گذشته قطع رابطه کنند، از اینرو رومانتيسم نیز خواه ناخواه محکوم به زوال و فراموشی بود سنت بود و منتقد بزرگ فرانسوی در این باره چنین اظهار عقیده می کند :

۱- Restauration، دوران اعاده سلطنت به خانواده بوربون که از سال ۱۸۱۴ (سقوط ناپلئون) تا سال ۱۸۳۰ (سقوط شارل دهم) ادامه یافت.

«جریان ادبی دوران رستوراسیون در اوج توسعه و در درخشانترین مرحله خود بود که بر اثر کودتای ژوئیه و در روزهای که بدنبال آن آمد شکست یافت و طرد شد.»

پس از مدتی تردید، هنگامی که سروصداها خوابید و مردم توانستند وضع موجود را روشن تر ببینند، مشاهده کردند که شاعران و نویسندگان رومانتيك همه عقایدی پیدا کرده اند که بکلی با نظرات سابقشان متضاد است و بهتر بگوئیم عقاید ادبی و هنری آنها تغییر جهت داده است.

در وهله نخست، بدنبال انقلاب ۱۸۳۰، همه روشنفکران باین فکر افتادند که در اجتماع جدید وظیفه مؤثری بر عهده بگیرند، و اغلب متوجه احزاب سیاسی و مکتب های فلسفی شدند. بفاصله چند سال تقریباً همه نویسندگان و شاعران، به معنی واقعی کلمه «روزنامه نویس» شدند و چند نفرشان به نمایندگی مجلس و مقام وزارت رسیدند.

در این اثناء از طرفی با انتشار آثار «بالزاک» پایه های

هنر مفید

«رئالیسم» و «ناتورالیسم» گذاشته می شد (که در فصول پیش بحث کردیم) و از طرف دیگر عده ای از فلاسفه و ادبا که طرفدار هنر مفید L'art utile بودند، شاعران و نویسندگان را دعوت می کردند که آثار خود را در خدمت اجتماع و اخلاق و «پیشرفت اندیشه بشری» بگمارند این عده عبارت بودند از «کلاسیک ها» که هدف هنر را «آموزنده بودن» می دانستند و می گفتند که هنر باید برای تعلیم و راهبری افراد بشر مفید باشد، و فلاسفه که می خواستند نظم و نثر در خدمت پیشرفت اندیشه بشری قرار گیرد، و بالاخره اصلاح طلبان که می کوشیدند برای استقرار نظم جدیدتر و بهتر از هنر و ادبیات نیز کمک بگیرند..

قوی‌ترین این دسته‌ها، «پیروان سن‌سیمون» Les Saint-Simoniens بودند که بعضی از کلاسیک‌ها و نیز عده‌ای از رومان‌تیک‌ها را با خود داشتند و از هنرمندان می‌خواستند که در کوشش دسته‌جمعی روشنفکران برای بهتر ساختن شرائط زندگی شرکت کنند و هنر خویش را در خدمت پیشرفت جامعه قرار دهند. این گروه عقیده داشتند که برای توفیق در این آرزو کافی است که حس همدردی و همکاری در افراد تولید کنند؛ عشق و برادری و احساساتی نظیر احساسات مذهبی را برانگیزند. در این آئین، کار و عظم و خطابه به عهده هنرمندان بود و ادعا می‌کردند که هنرمندان باید رهبری جامعه را فریضه خود بدانند.

بجز «هوگو» همه نویسندگان و شاعران بزرگ رومان‌تیک در صف «پیروان سن‌سیمون» درآمدند. حتی «موسه»، شاعر گریان، اشکهای شاعر را مرخم زخمهای جامعه بشری دانست.

اما ویکتور هوگو با اینکه قبلاً به مسائل اجتماعی
هنر برای هنر توجه داشت و بعدها نیز (در سال ۱۸۴۰) برای هنرمند

وظیفه اجتماعی قائل شد، در سال ۱۸۲۹ بایکی از آثار خویش که «شرقیات» Les orientales نام داشت پایه گذار مکتب هنر برای هنر گردید. شاعر بزرگ رومان‌تیک در این اثر خود توجه زیادی به قالب شعر و وزن و قافیه نشان داد و ضمن مقدمه غرور آمیزی به «پیروان سن‌سیمون» جواب داد و آزادی در شعر را اعلام داشت و ادعا کرد که شاعر همیشه حق دارد «اثر بیپرده‌ای منتشر سازد که شعر محض باشد». هوگو در ضمن همین مقدمه اظهار داشت: «اگر با نظری بلند بنگریم در شعر موضوع خوب و بد وجود ندارد، شاعران خوب و بد هستند. از طرف دیگر همه چیز موضوع شعر است، همه

چیز مایه هنر است، هر امری به کشور شعر حق ورود دارد. پس نباید پرسید که چه علتی شاعر را به اختیار موضوعی نشاط آوریاغم انگیز، وحشتناک یا دلاویز، واضح یا مبهم واداشته است. باید دید چگونه کار کرده نه آنکه در چه باب و چرا کار کرده است.

عبارت «هنر برای هنر» نیز در همان سال از طرف «هوگو» اعلام شد و همودرائنای مباحثات ادبی گفت: «صدبار می گویم: هنر برای هنر!» چند نفر از شاعران و نقاشان و مجسمه سازان جوان بدور استاد گرد آمدند، مقدمه «شرقیات» را کتاب مقدس هنر شمردند و ادعا کردند که مفید بودن یا در بند اجتماع بودن ارزش هنر را از میان می برد و گفتند هنر خدائی است که باید آنرا تنها به خاطر خودش پرستید و هیچگونه جنبه مفید یا اخلاقی به آن نداد و چنین تصوراتی را از آن انتظار نداشت.

در میان این جوانان **تئوفیل گوتیه** Théophile Gautier (۱۸۱۱-۱۸۷۲) که از رومانتيك ها و از پیروان هوگو بود، بدفاع از شعری برخاست که بکلی بامسائل اجتماعی و اخلاقی و سیاسی بیگانه باشد. «گوتیه» که سابقاً نویسنده رومانتيك پرهیجان و اندوهزده ای بود، بعدها چندین سفر به کشورهای مختلف کرد و پس از بازگشت، در رأس عده ای از جوانان که «هنر برای هنر» را شعار خود کرده بودند، قرار گرفت. این گروه ادعا می کردند که: هنریگانه دلیل زندگی است و با وجود این به دردهای کاری نمی خورد، هنر بی فایده است و تنها وجود آن بخودی خود کافی است. می گفتند زندگی مشکل و پراز درد و رنج است و سرنوشت بشر روشن نیست؛ یگانه چیزی که می تواند ما را تسلی بخشد زیبایی است و هنر وقتی به کمال زیبایی می تواند رسید که از افکار اخلاقی و فلسفی و از تحولات پی در پی آنها و

از بیان تمایلات پیچیده و آشفته بدور باشد. «تئوفیل گوتیه» در مقدمه اشعار خود درباره «هنر» چنین نوشت: «فائده اش چیست؟ زیبا بودن! آیا همین کافی نیست! مثل گلها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل همه چیزهایی که بشر نمی تواند به میل خود تغییر دهد و ضایع کند، بطور کلی هر چیز وقتی که مفید شد دیگر نمی تواند زیبا باشد، زیرا وارد زندگی روزمره می شود، شعر نثر می شود و آزاده برده می گردد. همه هنر همین است. هنر آزادی است، جلال است، گل کردن است و شکفتگی روح است در بطالت. نقاشی و مجسمه سازی و موسیقی مطلقاً بدرده هیچ چیز نمی خورند...»

و باز در همان مقدمه نوشت: «ما مدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است. هر هنرمندی که به فکر چیز دیگری بجز زیبایی باشد، در نظر ما هنرمند نیست...»

همچنین در سال ۱۸۳۴ در مقدمه کتاب مشهور خود «مادموازل دو موپن» Mlle de Maupin چنین نوشت: «فقط چیزی واقعاً زیبا است که به درده هیچ کاری نخورد. هر چیز مفیدی زشت است زیرا احتیاجی را بیان می کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره و عاجز او، پست و تنفر آور است.»

دوماد درباره «هنر برای هنر» چنین می گوید: «سه کلمه ای که از هر گونه حسی محروم است.» این جمله را باید تعریف خوبی برای این مکتب شمرد، زیرا نویسندگانی که معتقد به اصل «هنر برای هنر» است و بجز زیبایی قالب و شکل اثر خود و موفقیت در بیان مطلب بجز دیگری اهمیت نمی دهد گاهی در مقابل هیجان آورترین حوادث زندگی بقدری خونسرد است و آنرا چنان با بیقیدی و بی حسی بیان می کند که آدمی را دچار وحشت می سازد.

شاعر دیگر این مکتب **تئودور دوبانوئل** Théodore de Banville است که خود می گوید قدم بر جای پای **تئوفیل گوتیه** گذاشته است. این شاعر دنیا را پرده‌های نمایش و مردم را بازیگران آن می‌داند و به بازی و قیافه آنها بیش از احساساتشان اهمیت می‌دهد. همچنین اقرار می‌کند که در فن شعر فقط به وزن و قافیه پابند است و از شعر گفتن هیچ منظوری بجز اقناع ذوق خود ندارد. می‌گوید: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند.»

در حوالی سال ۱۸۶۰ هنگامیکه بحث و مشاجره

مکتب پارناس

شدیدی درباره ادبیات در گرفته بود، عده‌ای از شاعران جوان که بر ضد رومان‌تیسزم قیام کرده بودند و تحت تأثیر مشرب «هنر برای هنر» بودند، دور هم گرد آمدند و محافل ادبی برای خود تشکیل دادند. در رأس این شاعران **لوکنت دو لیل** Leconte de Lisle قرار داشت که همه اطرافیان خود را تحت الشعاع قرار داده بود و باید او را بزرگترین نماینده این روش ادبی شمرد. در سال ۱۸۶۶ مجموعه شعری مر کب از آثار این شاعران تحت عنوان *Le Parnasse Contemporain* (پارناس معاصر) انتشار یافت (۱) و چون این کتاب مورد اقبال خوانندگان قرار گرفت پس از مدتی دومین و سومین جلد آن هم منتشر شد. رفته رفته این شاعران بنام **پارناسین** Parnassien معروف شدند و بالاخره منتقدی بنام **آندره تریو** André Thérive در کتابی که به شاعران «پارناسین» اختصاص داده بود، کلمه

۱- «پارناس» نام کوهی است که بنا به افسانه‌های یونان قدیم **آپولون** Apollon خداوند شعر و همچنین نه خواهری که فرشتگان نگهبان هنرهای زیبا بودند (*Les Muses*) در آن زندگی می‌کردند. این نام به مجموعه‌های شعر نیز اطلاق می‌شود.

پارناسیسم Parnassisme را نیز استعمال کرد.

بعقیده پارناسین‌ها، شعر نشانه‌ایست از روح کسی

شعر پارناسین که احساسات خود را خاموش ساخته است. شعر

پارناسین به مخالفت با رومان‌تیسیم برخاست و با هر گونه شعر شخصی (Subjectif)

مخالفت کرد. شاعر پارناسین بهیچوجه نمی‌خواهد کرد شعرش محتوی

امید و آرزو و خواهشی باشد فقط برای هنرمحض احترام قائل است و به

زیبائی شکل و طرز بیان اهمیت می‌دهد. محتوی اشعارش ساده و بی-

اهمیت است ولی قالب شعر بامهارت و استادی فوق‌العاده‌ای ساخته شده است

و چون هر يك از پارناسین‌ها تعداد بسیار کمی شعر گفته‌اند آثارشان زیبا

و استادانه است.

اصولی که فوق‌العاده مورد توجه پارناسین‌ها است و مکتب آنها را

از مکتبهای دیگر مشخص می‌کند، به شرح ذیل است:

۱- کمال شکل، چه از لحاظ بیان و چه از لحاظ انتخاب کلمات؛

۲- عدم دخالت احساسات و عدم توجه به آرمان و هدف؛

۳- زیبائی قافیه؛

۴- وابستگی به آئین «هنر برای هنر»

از اینرو شعر شاعر پارناسین مانند مرمری صاف، بی نقص و درعین

حال محکم است. هر کلمه را با دقت انتخاب می‌کند و به جای خود می‌گذارد

و کمال مطلوب او اینست که شعر را از لحاظ استحکام و زیبائی به پای مجسمه

برساند. شاعر پارناسین عقیده دارد که شعر نه باید بخنداند و نه بگریاند.

بلکه باید فقط زیبا باشد و هدف خود را در خود بجوید.

توجه به دوره کلاسیک

شاعر پارناسین که از خود جوئی» (سوثر کتیویسم)
فرار می کند و همچنین زیبایی را بدون دخالت
احساسات وسیلهٔ سعادت می شمارد، به ادبیات دورهٔ

کلاسیک که بهیچوجه جنبهٔ ذهنی (سوثر کتیو) ندارد متمایل می شود و
عالیترین نمونهٔ زیبایی مطلوب خویش را در هنر یونان، در خدایان مرمری
و در بناهای سفیدی که سایهٔ اندیشه‌ها و هیجانات آنها را تیره نساخته است
می جوید.

شاعر در عصری که به خیال اوزشتی بر زیبایی پیروز شده است، توسن
خیال را به سوی قرونی که در نظرش سر ایا جلال آفرینش و زیبایی می نماید
می تازد. «لو کنت دولیل آثار هومر و سوفوکل و هوراس را ترجمه کرده
از اینر و در آثار خود نیز به قرون نخستین برگشته است. این شاعر کشورهای
مختلفی را دیده و به سرزمینهای گوناگونی سفر کرده است، ولی وطن
اصلی او یونان قدیم است، یونان «هومر» و «سوفوکل»!... بی عقیده او
شرط کمال هنر، سکون و آرامش روح شاعر و مصراعهای آهنگ دار است
که می تواند تابلوهای مجللی را جلو چشم مجسم سازد.

یأس و نومیدی در آثار پارناسین ها

«لو کنت دولیل» سر دستهٔ پارناسین ها شاعر نومیدی
است که زندگی را بایأس مطلق و علاج ناپذیری
می نگرد. به عقیده او همه چیز عبارت از وهم و خیال

و جریان بی پایان حوادث است. هیچ چیزی را نمی توان متوقف ساخت.
هیچ چیزی وجود ندارد. حتی خدا! فقط مرگ وجود دارد. خطابه‌های
دربارهٔ مرگ و صدای ترحم آمیزی که در اشعار او نسبت به زندگان بلند
است، روح زخم خوردهٔ شاعر را به مامی شناساند.

معتقد است که بدی زائیده زندگی است، از این رو تا حد امکان باید کم زندگی کرد (عجیب تر اینکه خود او هفتاد و شش سال زندگی کرده است!) باید هیجان را در خود کشت، گریبان خود را از دست «بیماری امید» نجات داد و روح را از تمام آرزوها و هوسها دور نگاه داشت.

نکته‌ای که باید در اینجا ذکر شود اینست که خود شاعر نیز پابند این هذیانها نیست و نمی‌تواند باشد. به ظاهر می‌خواهد در برابر جامعه و سنن و امیدبآینده و چیزهای دیگر بی‌اعتنا و بی‌حس و بی‌طرف باشد ولی این بی‌اعتنائی به کینه‌مبدل می‌شود و با هیجانی که در ظاهر با آن مخالف است به مخالفت با جامعه بر می‌خیزد. مردم را «احمق» می‌نامد و مسیحیت را دین ظالمانه و فریبائی می‌شمارد. به ظاهر می‌خواهد فقط زیبائی قالب را در آثار خود حفظ کند و شعر را تنها برای زیبائی شکل آن بگوید، ولی همه اشعارش پر از فلسفه‌های منحرف و اظهار یأس و بدبینی است.

پس از «لو کنت دولیل» توانا ترین شاعر این مکتب

ژوزه ماریا دو هر دیا José-Maria de Heredia

روش دیگر
پارناسین‌ها

است. او شاعری بتمام معنی پاراناسین است و اشعارش

بیش از «لو کنت دولیل»، «تئوفیل گوتیه» را به خاطر می‌آورد، شعر درخشان او گوئی به دست جواهر سازی زینت یافته است. هر يك از «سونه»^۱ Sonnet های زیبای او مانند صفحه گرامافون معظمی است که در محیط تنگ و کوچک آن، مباحث تاریخی و اساطیری با خیال پردازی هنرمند توانائی ضبط شده است.

این شاعر فقط يك کتاب شعر بنام Les Trophées دارد و اشعارش از

لحاظ ساختمان بی نظیر است.

۱- قصیده یا شعری که چهارده بیت دارد،

شعر او بزرگتیف
 بالاخره شعر او بزرگتیف نیز با آثار پاراناسین ها در
 آمیخته است و آن عبارت از همان شعر ناتورالیستی
 است که توأم با رومان ناتورالیستی بوجود آمده است. شعری است که در
 آن، من (Moi) وجود ندارد، یعنی شاعر فقط تماشاگر و بیان کننده
 صحنه ها است.

این شعر با زندگانی خانوادگی و با واقعیت ها گرچه عادی و
 پیش پا افتاده و حتی زشت هم باشند، تطبیق می کند و استاد این نوع شعر
 فرانسوا کوپه F. Coppée است که «زولا» او را به سبب (برافراشتن پرچم
 ناتورالیسم در شعر) تبریک گفته است ولی رنه لالو R. Lalou، منتقد
 معاصر فرانسوی، معتقد است که (کوپه) استحقاق چنین تعریفی را ندارد
 زیرا حتی آن قسمت کوچکی از اشعار خود را نیز که به پیروی از سبک
 ناتورالیستها گفته با اصول این مکتب تطبیق نداده است.

«کوپه» نخستین کتاب خود «Reliquaire» را به «استاد عزیزش
 لوکنت دولیل» تقدیم کرده و با اینکه موضوع اشعارش از مسائل روزمره
 زندگی گرفته شده است، در بعضی از آثار خود، مخصوصاً در قطعه
 Les Humbles شاعری پاراناسین است.

چند نمونه از اشعار پارناستین‌ها

خرگوش‌ها

از : تئودور دوبانوئل Théodore de Banville (۱۸۲۳-۱۸۹۱)

قطعه «خرگوش‌ها» (Lapins) از جمله اشعار ظنر آمیز بانوئل است که در آن اهمیت زیادی به «قافیه بازی» داده شده ولی مطلب شعر چندان ارزشمند نیست. چون در اینجا بیشتر قالب و قافیه شعر مورد نظر است، هرگاه فقط ترجمه آن نقل میشد، نشان دادن مشخصات آن بهیچوجه امکان نداشت، ناچار عین شعر را به عنوان نمونه نقل می‌کنیم و ترجمه آنرا نیز از لحاظ نشان دادن نوع محتوی می‌آوریم.

Lapins .

Les petits lapins, dans le bois,
Folâtaient sur l'herbe arrosée
Et, comme nous le vin d'Arbois,
Ils boivent la douce rosée.

Gris foncé, gris clair, soupe au lait,
Ces vagabonds, dont se dégage.
Comme une odeur de serpolet :
Tiennent à peu près ce langage:

«Nous sommes les petits lapins,
Gens étrangers à l'écriture,
Et chaussés des seuls escarpins
Que nous a donnés la nature.

N'ayant pas lu Dostoïewsky,
Nous conservons des airs peu rogues,
Et certes, ce n'est pas nous qui
Nous piquons d'être psychologues

Nous sommes les petits lapins.
C'est le poil qui forme nos bottes,
Et, n'ayant pas de calepins,
Nous ne prenons jamais de notes.

Nous ne cultivons pas le Kant,
Son idéale turlutaine
Rarement nous attire . Quant
Au fabuliste La Fontaine,

Il faut qu'on l'adore à genoux,
Mais nous préférons qu'on se taise,
Lorsque méchamment on veut nous
Raconter une pièce à thèse

En dépit de Schopenhauer,
Ce cruel malade qui tousse ,
Vivre et savourer le doux air
Nous semble une chose fort douce,

Et dans la bonne odeur des pins
 Qu' on voit ombrageant clairières,
 Nous sommes les petits lapins
 Assis sur leurs petits derrières."

خر گوشها

خر گوشهای کوچک ، در بیشه ،
 روی علفهای مرطوب جست و خیز می کنند
 و همانطور که ما شراب « آربوا » می خوریم
 آنها شبنم شیرین را می آشامند .
 به رنگهای خاک سی ، خاک روشن ، زرد پریده ،
 این ولگردانی که گومی
 بوی سوسنبر می دهند ،
 به زبان حال چنین می گویند :
 « ما خر گوشهای کوچکیم ،
 از کتاب و قلم بی خبریم
 و از مال دنیا تعلینی بپا داریم
 که طبیعت به ما بخشیده است .
 چون از « داستایوسکی » چیزی ننخوانده ایم ،
 باد در آستین نمی اندازیم ،
 والبته کباده روانشناسی نمی کشیم .
 ما خر گوشهای کوچکیم .
 چکمه ما پشم است
 و چون دفتر بغلی نداریم
 هیچوقت یادداشت بر نمی داریم .
 دلمان برای « کانت » لك نزده است
 و جنون ایده آلی او
 چنگی به دل ما نمی زند . اما
 در مورد لافونتن قصه گو

باید زانو زد و او را پرستید
 ولی اگر بخواهند با شیطننت
 بر ایمان فلسفه بیافند
 ترجیح می دهیم که سکوت کنیم .
 برخلاف شوپنهاور ،
 این بیمار بیرحم سرفه ای ،
 زندگی کردن و کیف کردن از هوای مطبوع
 به نظر ما بسیار شیرین است .
 و در میان بوی خوش صنوبرها
 که بر این محوطه سایه انداخته اند .
 ماخر گوشه های کوچکیم
 که روی دم کوچولو مان نشسته ایم .

Les Conquérants

از

ژوزه ماریادو هرديا **J. M. de Heredia** (۱۸۲۶-۱۹۰۵)

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de Porter leurs misères hautaines,
De Palos, de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques.
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré,

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

فاتحان

چون مرغان شکاری که از آشیان پریده باشند
از «پالوس» (۱) و «موگر» (۲) ناخدایان و مردان کهنه کار
که از بارشور بختیهای غرور آمیز خود بجان آمده بودند
سرمست از رؤیائی قهرمانی و خشن، عزیمت می کردند.

می رفتند تا برفلز افسانه ای
که سرزمین ژاپون در معادن دوردست خود نگاهداشته بود فاتح شوند.
وبادهای «آلیزه» دکل آنها را
بسوی سواحل اسرار آمیز غرب خم می کرد.

هر شبی به امید فردای پر افتخار
دریای لاجوردی و درخشان استوائی
خواب آنان را با سراب زرا ندودی طلسم می کرد.

آنگاه از جلو کشتی سفیدشان خم می شدند
و ستارگان تازه ای را که از اعماق اقیانوس
به آسمان ناشناس بالا می رفتند نگاه می کردند (۳)

(۱) و (۲) دوبندر اسپانیا. کریستف کلمب نخستین بار از بندر پالوس برای کشف
امریکا حرکت کرد.

(۳) در اغلب اشعار «پارنا سینها» معمولاً منظور شاعر در بیت آخر بیان شده است.
چنانکه ملاحظه می شود، شاعر در قطعه فوق از کسانی بحث می کند که بامید یافتن طلا سفر
میکنند و پیوسته دستخوش رؤیای شیرین طلاها هستند و منظور شاعر از ستارگان تازه ای
که بالامی آیند اینست که وقت می گذرد و آنان به آرزوی خود دست نمی یابند و سرنوشت
بشر جز این نیست:

ظهر Midi

از : لوکنت دولیل Lecomts de Lisle (۱۸۹۴-۱۸۱۰)

ظهر، سلطان تابستانها، بردشت دامن گسترده است و همچون سفره های سیمین از بلندیهای آسمان نیلی فرو می ریزد. همه چیز خاموش است. هوا بی نفس شعله می کشد و می سوزاند. زمین در جامه آتش خود به اغماء افتاده است.

فراخنای دشت بی کران است و کشتزارها بی سایه. و چشمه‌هایی که گله‌ها از آن آب می نوشیدند خشکیده است. جنگل دور دست که پیرامونش تاریک است، بیحرکت در خواب سنگینی غنوده است.

تنها گندمهای بزرگ رسیده، بسان دریای زرین، بی اعتنا بخواب در کرانه افق لمیده‌اند و همچون فردندان آرام زمین مقدس، بی هراس جام خورشید را بسر می کشند.

گاهی، همانند آهی که از جان سوزانشان بر آید، از دل خوشه‌های سنگینی که باخود زمزمه‌ها دارند، موجی باشکوه و جلال آهسته‌پا می خیزد و خود را تا دامن افق غبار آلود می کشد و جان می سپارد.

در آن نزدیک، چند گاوسپید که میان علفها خسبیده‌اند آرام آرام بر غبغبهای ضخیم خود لیزابه می ریزند و با چشمانی خمار و مغرور روی درونی خود را که هیچگاه به پایان نمی رسد دنبال می کنند.

ای انسان، هرگاه بادل آکنده از شادی یا ملال، نزدیک ظهر گذارت به کشتزارهای درخشنده یفتد، بگریز! که طبیعت تهی است و خورشید می سوزد: در اینجا چیزی زنده نیست، چیزی اندوهگین یا شاد نیست.

اما اگر از اشکها و خنده‌ها به تنک آمده‌ای و از فراموشی این جهان پریشان تباه شده‌ای و فارغ از عفو یا لعنت، می‌خواهی طعم لذتی واپسین و تیره‌را بچشی.

بیا! که خورشید با کلمات جزیل با تو سخن می گوید، در شعله قهارش جاودانه فرو شو و با قلبی که هفت بار در نیستی ملکوتی غوطه خورده، با گامهای ملایم بسوی پست‌ترین شهرها باز گرد.

سمبولیسم

Symbolisme

« از سمبولیسم چه میدانم؟ هزار چیز مبهم . سمبولیسم پیوسته از قلمرو انتقاد گزیزان است و ماهرانه خود را از تشریح و توصیف نجات می‌دهد ... » کتابی که **آلبر ماری شمیدت** A . M . Schmidt در باره «سمبولیسم» نوشته و در مجموعه کتابهای «چه میدانم؟» انتشار داده است، با این سطور آغاز می‌شود !

گروهی در آن تصوف می‌بینند و اثری از عرفان پیشین شرق و غرب می‌یابند، وعده‌ای آنرا راهی برای ایجاد زبانی تازه در شعر می‌شمارند . بالاخره بعضی هم آنرا کوششی برای گرفتن وسیله بیان از هنرهای دیگر می‌دانند ، چنانکه اغلب سمبولیست‌ها از اینکه می‌توانند با موسیقی رقابت کنند بر خود می‌بالند. به این ترتیب کار تعریف و توصیف این مکتب مشکل می‌شود. اما با وجود این شاعران و نویسندگان سمبولیست مشخصاتی دارند که به سادگی قابل تشخیص است و ما تا آنجا که بتوانیم این مشخصات را نشان خواهیم داد .

در حوالی سال ۱۸۸۰ عده‌ای از شاعران جوان در عین حال که وابستگی به جریان «پارناس» داشتند قدم از چهارچوب خشك و بیروح شعر پارناسین فراتر گذاشتند . اینان

آغاز

سمبولیسم

با حساسیت تازه‌ای هم بر ضد اشعار خشن پاراناسین‌ها و هم بر ضد قاطعیت «فلسفه تحقیقی» Positivisme و ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی عصیان کردند. البته اینان قصد گرویدن به احساسات تند و تیز تغزل فوق‌العاده رومان‌تیسیم را نیز نداشتند بلکه عصیان‌شان کاملاً رنگ تازه‌ای داشت و آنچه می‌گفتند عمیق‌تر و پیچیده‌تر بود: «فلسفه تحقیقی» تصویری کرد که توانسته است به خوبی دنیا را توصیف و تصویر کند و درباره آن قضاوت نماید. اما شاعران جدید را چنین حساب ساده‌ای اقناع نمی‌کرد و آنان همه جاراپر از معما و اسرار و اضطراب می‌دیدند. در این مدت با اینکه «فلسفه تحقیقی» تحت عنوان مکتب ادبی ناتورالیسم بر عرصه رومان و تأثیر فرمانروائی می‌کرد، عصیان شاعران جدید به صورت نیروی تازه‌ای در برابر آن قد برافراشت و هر چند که نتوانست آنرا از پیشرفت بازدارد ولی حدودی برای آن ایجاد کرد. «فلسفه تحقیقی» فقط به واقعیت متکی بود. اما مجلات جدید و فیلسوفان جدید از واقعیت روگردان بودند و حتی آنرا انکار می‌کردند. در نظر اغلب شاعران سمبولیست، واقعیت حال یا گذشته و بیان آن کار نفرت‌آوری بود.

از همه سو روح عصیان نمودار بود: عصیان نسل جوان، و یا قسمتی از این نسل، که در اجتماع زندگی راحتی برای خویش نمی‌یافت. این جوانان از همه روشهای سیاسی و اجتماعی و فکری و هنری که میراث گذشتگان بود متنفر بودند. نیروی نظامی، نظم اخلاقی، هنر منظم و باقاعده، رومان رئالیستی، ایمان به فلسفه تحقیقی، همه اینها در نظرشان باطل و بی اعتبار بود. می‌خواستند آنارشیست یا منکر همه چیز باشند. و سمبولیسم در درجه اول یکی از اشکال آن بود.

نخستین پیام آور این عصیان فکری شارل بودلر Baudelaire بود که از طرفداران هنر برای هنر شمرده می‌شد، ولی باراه‌تازه‌ای که در پیش گرفت، بنای مکتب جدید را گذاشت. او بادیوان اشعار خود که تحت عنوان «گل‌های شر» Les Fleurs du Mal منتشر ساخت، دنیای شعر را تکان داد و یک نسل شعر و ادب که در خلال سال‌های ۱۸۵۷ تا ۱۸۸۰ می‌زیست، بودلر را پیشوای مسلم خود شمرد. آنچه را که شاعران سمبولیست از آن پس اساس مکتب خود قرار دادند، بودلر در اشعار کوچکی از قبیل La Vie antérieure و Correspondances بیان کرد.

در نظر «بودلر» دنیا جنگلی است مالا مال از علائم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد بوسیلهٔ تفسیر و تعبیر این علائم می‌تواند آن را احساس کند. عوالم جداگانه‌ای که روی حواس ما تأثیر می‌کنند، بین خودشان ارتباطات دقیقی دارند که شاعر باید آنها را کشف کند و برای بیان مطالب خود به زبان جدیدتری از آنها استفاده کند. البته خود «بودلر» استفاده از این زبان سمبولیک را اساس کار خود قرار نداده، اما چند نمونهٔ برجسته از خود باقی گذاشته است که مقدمه‌ای برای اشعار سمبولیک بشمار می‌رود.

در میان کسانی که از «بودلر» الهام گرفتند و با آثار خود زمینه را برای ظهور سمبولیسم مهیا ساختند، سه اسم مشهور جلب نظر می‌کند: پل ورلن

پیشوایان
سمبولیسم

P. Verlaine و آرتور رمبو A. Rimbaud و استفان مالارمه S. Mallarmé البته سبک شعر این سه نفر مانده‌م نبود و هر یک مشخصات مخصوص به خود داشتند:

ورلن در عین حال که ولگرد و الکلی بود، شاعر بتمام معنی و حتی بزرگ بود. او با ضعف اراده، نابودی تدریجی خویش را تماشا می کرد. «ورلن» اسیر شهوات خود بود و به قول یکی از منتقدان فرانسوی، «مخیله‌ای شهوانی را با حزن آهنگداری درهم آمیخته بود.» یعنی با اشعار ظریف و هنرمندانه‌ای اضطرابات روحی را که می خواست بسوی خدا برود و هیجانات جسمی را که از فاسد شدن لذت می برد، بیان می کرد. او فریادهای روح خویش را که از سر نوشت خود در رنج بود، در اشعارش منعکس می ساخت و تقریباً به نوعی از **رومانتیسیم** بازمی گشت. ولی با وجود این شرایط، نفس تازه‌ای به شعر فرانسه دمید و آن چیزی را که سمبولیسم نامیدند وارد شعر کرد.

رمبو که تا نوزده سالگی شاهکارهای خود را بوجود آورد و از شاعری دست کشید، از سرزمینهای درخشان و از انسانهایی که در نقاط غریبی گردش می کنند، از عطرهای عجیب، از شهوات و از معجزات و از گل‌های پر جلال و جبروت بحث می کرد. او نبوغ شعری فوق العاده داشت و به قول **کلبرهدن** نویسنده فرانسوی: «... در اشعار او کلمات به صورت‌های تازه‌ای باهم ترکیب می شوند و در میان نوری فسفری غوطه می خورند!» و همانطور که «بودلر» در شعر «Correspondances» خود می گفت: «عطرها و رنگها و صداها باهم تطبیق می کنند.» او هم برای صداها رنگ تعیین می کرد و در شعر «Voyelles» خود می گفت: «A سیاه، E سفید، I قرمز، u سبز و O آبی!» (تذکر این نکته بی فایده نیست که رمبو با این فبیل اشعار خود در عین حال راهی به سوی سورئالیسم بازمی کرد.) او با تحقیقات خود بازی می کرد و با قدرت تمام، از سرزمینهایی که ندیده بود سخن می گفت مثلاً

شعر مفصل «قایق مست» را وقتی سرود که اصلاً دریا ندیده بود!

بالاخره **استفان مالارمه** که عمر خود را صرف پیدا کردن صورت تازه‌ای در شعر کرد، ادعای کرد که می‌خواهد شعر را از قید همه چیزهائی که شاعرانه نیست، آزاد کند. او به حس و فکر و حالت روحی انسان و به تصویر طبیعت پابند نبود و به شکل شعری معمول نیز توجهی نمی‌کرد. در نظر او فقط «کلمه» ارزش داشت. هنر شاعر این بود که شعر را از ترکیب کلمات شاعرانه و سحر آمیز بسازد. در اشعار مالارمه نه شادی وجود داشت نه غم، نه کینه دیده میشد و نه عشق، خلاصه هیچ حس بشری وجود نداشت. «مالارمه» شعر را از زندگی دور می‌کرد و از دسترس مردم بدر میبرد و بصورتی در می‌آورد که فقط عدّه‌انگشت شماری از خواص بتوانند آنرا درك کنند.

در حوالی سال ۱۸۸۴ که کتاب Les Poètes

شاعران منحط

Les Décadents

Maudits اثر ورلن انتشار یافت، نام «مالارمه» نیز بر سر زبانها می‌افتاد در این میان شاعران جوان که از بازیهای پاراناسین‌ها خسته شده بودند، گاه و بیگاه مجله‌ادبی ناپایداری انتشار می‌دادند و برای مدتی بدور آن جمع میشدند. معمولاً عمر اینگونه مجله‌ها پس از مدت کمی بسر می‌رسید ولی دیری نمی‌گذشت که مجله دیگری پا بعرضه وجود می‌گذاشت. اغلب این مجله‌ها بیش از سه یا چهار شماره منتشر نمی‌شد ولی تأثیر آنها در محیط شعر و ادب زیاد بود. گذشته از این مجلات شاعران جوان که اغلب نظریات و تئوریهای مختلفی هم داشتند، از این لحاظ که همه اشخاص تازه جوئی بودند، جلساتی هم تشکیل می‌دادند و اغلب بر گردهم جمع می‌شدند. این جوانان و شاعران

تازه جو اغلب مورد استهزاء قرار می گرفتند و محافل ادبی بجای اینکه بطور جدی بآنها جواب بدهند اشعار و نوشته هایشان را با تمسخر و استهزاء تلفی می کردند. ولی بالاخره دوره ای رسید که آنها چند شاعر بزرگ تازه -

جورا از قبیل ورلن ، مالارمه ، شارل کرو ، هردیا ، فرانسو اکوپه ،
موره آ در مقابل خود یافتند و توانستند آثارشان را به آنها عرضه کنند .

اولین شکلی که این جریان شعری بخود گرفت، همان بود که آنرا

«Décadentisme» یا «Décadisme» (مکتب منحط) نامیدند . کلمه

«Décadent» (منحط) نخست به صورت انتقاد به تمام کسانی که از «ورلن»

پیروی می کردند اطلاق میشد. این کلمه را برای اولین بار **گابریل ویکر**

در رساله ای که درباره این شاعران انتشار داد بکار برد و در آن رساله، این دسته

از شاعران را چنین تعریف کرد : « این شاعران جدید در تخیلات

خود غرق شده و خود را از واقعیات زندگی دور نگاه داشته اند. عرفان رقیق

و حساس را با عیش و هرزگی محض درهم آمیخته اند . اشعار آنها که قابل

فهم نیز نیست ، زائیده تصادف و انحراف است .

مشخصات «منحطان» داشتن روح مبهم و بیحسی و عدم توجه به اخلاق

و بالاخره عدم انطباق اشعارشان با همدیگر است . آنها ترانه روح خود ،

ترانه روح منزوی و متروک خود را می سرایند . علاقه به هیجان و حساسیت

آنها را بسوی بیماری عصبی سوق میدهد . عدم وضوح محتوی ، قالب شعری

را از میان می برد .

موضوع اشعار منحط عبارت است از بدبینی استهزاء آمیز و حالت

مرضی عمومی و رؤیای فرار و دلتنگی و غصه تسکین ناپذیر و ناراحتی درونی .

شاعران منحط داستان شبهای اضطراب آور و یکشنبه های شوم و ماتم زده و

درختان پائیزی و موجودات اسرار آمیز رامی سرایند . »

شاعران منحنی تصویری کردند: «درقرنی زندگی می کنند که همه خون و حیات خود را اردست داده است و شاهد آخرین جهش های تمدنی هستند که روبه خاموشی می رود. این فکر را «ورلن» در مصرعی از اشعار خود چنین بیان می کند «من امپراطور پایان انحطاطم!»

معروفترین شاعر دوره انحطاط «ژول لافورگ» J. Laforgue (۱۸۸۷-۱۸۶۰) است و اشعار او رامی توان نمونه آثار ادبی این دوره شمرد. لافورگ شاعری بود که کتاب خوانده و روشنفکر و در عین حال بسیار حساس و بدبین. زندگی اندوه زده و تنهائی داشت. تسلیم حساسیت مرضی خویش بود. به زندگی لاشعور و به جبر سر نوشت که انسان را با خود می کشد معتقد بود و بشر را با ترحم استهزاء آلودی می نگریست .

«لافورگ» زبان درهم و مخلوطی برای شعر ابداع کرد که در وهله اول خواننده را دچار تعجب می سازد. لغات فلسفی را با اصطلاحات صنعتی و بازبان عامیانه و با «آرگویی» و لگردان پاریس و با گفتگوی تردید آمیز کودک از خورد سال درهم آمیخت در مورد وزن شعر نیز به چنین کارهائی دست می زد ، گاهی شعر «الکساندرن» را با تقطیع غیر عادی می نوشت ، گاهی اوزان نادرست تصنیف های عامیانه و اشعار عزا داری یا عروسی را تقلید می کرد. شعرش پیوسته در تغییر و تحول بود، اما هرگز صورت ساختگی و تصنعی بخود نمی گرفت .

او کتابهای فلسفی متعددی درباره عقاید بد بینانه و درباره قدرت سر نوشت محتوم و «درد زندگی» مطالعه کرده بود. حساسیت عمیق او از کشف این مسائل رنج می برد. پوچی و فنائی که در اطراف خویش آفریده

بود به روح او فشار می آورد. مدت درازی باترس و وحشت از این دوره «تب فکری» خویش یاد می کرد و می گفت. «وقتی یادداشتهای این دوره از زندگی خودم را می خوانم باترس و لرز از خودم می پرسم که چرا نمرده ام.» ایمان مذهبی خویش را از دست داد و بدبخت شد، زیرا میخواست مؤمن باشد. سپس آرامشی یافت و نقرتی بر او دست داد و عارف بدبینی شد. می خواست تماشاگر عبور «کارناوال زندگی» باشد.

فکر و زبان و سبک «ژول لافورگی» نمونه ای شد که همه شاعران دیگر «دوران انحطاط» از آن پیروی کردند و این دوره به صورتی درآمد که بقول R. M. Alberes نویسنده «ماجرای فکری قرن بیستم»: «روشنفکران و قیحانه از انحطاط و از بدی خویش احساس عرورمی کردند. دوران تجزیه و فرسودگی آشفته ای بود آمیخته با شور و تکوین جدیدی که آینده اش روشن نبود. ایمان مذهبی مرده بود. فکر توصل به علم و جستن راه نجات از آن نیز که قریب يك قرن مردم را به خود مشغول می داشت از میان رفته بود. این دوره، دوران انحطاط و حساسیت مرضی بود.»

در سال ۱۸۸۸ که «ژول لافورگی» در بیست و هفت سالگی در گذشت دیگر کلمه «انحطاط» برای بیان مقاصد شاعران کافی نبود. نسل جوان دوسال بود که با کلمه «سمبولیسم» آشنا بود.

سمبولیست هایش از منحطان کسب موفقیت کردند و قواعد محکمتر و مهمتری بیان داشتند، زیرا مطالعاتشان بیشتر و هوسها و آرزوهایشان کمتر از آنان بود. آنها تقریباً همان هدفهایی را که شاعران دوره انحطاط داشتند برای خود اختیار کردند و از شعر جدیدی که از زمان

«بودلر» به بعد بمیان آمده بود به دفاع پرداختند. بدنبال مقاله و مجلاتی که شاعران جوان از سال ۱۸۸۴ انتشار می دادند، عاقبت ژان موره آ (J. Moréas) شاعر یونانی نژاد بیانیه مکتب جدید را در شماره ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ ضمیمه ادبی روزنامه «فیگارو» انتشار داد که سروصدای زیادی در محافل ادبی بپا کرد. در این بیانیه بود که «موره آ» برای نخستین بار کلمه سمبولیسم را در مورد این مکتب بکاربرد و از آن پس مکتب جدید به همین اسم نامیده شد. اکنون قسمتی از بیانیه «سمبولیسم» در زیر نقل می شود:

«سابقا پیشنهاد کرده بودیم که کلمه «سمبولیسم» یگانه تعبیری است که می تواند تمایل جدید نبوغ آفریننده هنر را در دوره ما بیان کند. اکنون نیز تذکر می دهیم که احتیاجی به تغییر دادن این کلمه نیست. همانطور که در اول این نوشته نیز گفتیم، تمایلات هنری در دوره های معین، اختلافات فکری زیادی بوجود می آورد. برای پیدا کردن منابع مکتب جدید، به بعضی از اشعار آلفرد دووینیی، به شکسپیر، به عرفا و صوفیه و حتی به دورتر از آنها باید مراجعه کرد. شارل بودلر مبشر واقعی این مکتب جدید شمرده می شود. مسیو «مالارمه» معنی اسرار آمیز و تعریف ناپذیری به آن می بخشد. پیش از این، مصرعهای شعر قواعد سخت و مشکلی داشت. نخست «تئودورد و بانویل» با انگشتان سحر آمیز خود این اشکال را کمتر و ملایمتر ساخته بود، ولی «پل ورن» این قواعد سخت را بکلی از میان برد... شعر سمبولیک که دشمن نظریات تعلیمی و فصاحت و مبالغه و حساسیت ساختگی و تصویر «اوبژ کتیف» است می کوشد فکر را به صورتی که حواس را مخاطب قرار دهد بیان کند. از طرف دیگر، فکر نباید خود را از تزئینات معظم و زیبای شکل محروم کند. زیرا صفت اساسی

هنر سمبولیک اینست که هنرمند تا تصور «فکر مطلق» پیش نرود. از اینرو در این مکتب هنری، مناظر طبیعی و حرکات اشخاص و حوادث کاملاً مشخص، خود بخود وجود ندارند، بلکه پاره‌ای مشاهدات خارجی هستند که روی حواس ما تأثیر می‌کنند و وظیفه آنها نشان دادن روابط پنهانی است که با اساس فکر وجود دارد.

اگر عده‌ای از خوانندگان کوتاه نظر، این نظریه هنری ما را مهم بشمارند، نباید متعجب بود. اما چه می‌توان کرد؟ مگر «اشعار پنداروس»، «هاملت شکسپیر»، «فاوست گوته» نیز با چنین اعتراضاتی روبرو نشده بود؟

جریان سمبولیسم در سال ۱۸۹۰ به ذروه فعالیت خود رسید. یک نسل شاعر از سال ۱۸۵۵ تا ۱۹۰۱ به پیروی از سه پیشوای بزرگ سمبولیسم پرداختند. اغلب این شاعران فرانسوی نبودند. مثلاً چند شاعر بزرگ بلژیکی در میان سمبولیست‌ها بود که در بین آنها، از امیل ورآرن E. Verhaeren و موریس مترلینک M. Maeterlinck می‌توان نام برد. چند نفر آمریکائی و روسی و یونانی نیز در میان آنها وجود داشتند و بطور کلی سمبولیسم جنبه جهانی به خود گرفته بود.

از نظر فکر، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفه

ایده آلیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت و

در حوالی سال ۱۸۸۰ در فرانسه باز رونق می‌یافت.

اصول

سمبولیسم

بدبینی اسرار آمیز «شو پنهاور» نیز تأثیر زیادی در شاعران سمبولیست کرده

بود. سمبولیست‌ها در «سوثر کتبویسم» عمیقی غوطه ور بودند و همه چیز را

از پشت منشور خواب‌کننده روحیه تخیل آمیزشان تماشا می‌کردند.

برای شاعرانی که با چنین فلسفه بدبینانه‌ای پرورش یافته بودند هیچ چیزی مناسب‌تر از د کورمه آلود و مبهمی که تمام خطوط تند و قاطع زندگی در میان آن محو شود و هیچ محیطی بهتر از نیمه تاریکی و مهتاب وجود نداشت. شاعر سمبولیست در چنین محیط ابهام آمیز و در میان رؤیاهای خودش، تسلیم مالیخولیای خویش میشد، قصرهای کهنه و متروک و شهرهای خراب و آبهای را کدی که برگهای زرد روی آنها را پوشیده باشد و نور چراغی که در میان ظلمت شب سوسو زند و اشباحی که روی پرده‌ها تکان می‌خورند و بالاخره «سلطنت سکوت» و چشمانی که به افق دوخته شده است ... همه اینها جلوه عالم رؤیائی و اسرار آمیزی بود که در اشعار سمبولیست‌ها دیده می‌شد. (در این میان تأثیر ادگار آلن پو شاعر و نویسنده امریکائی را که آثار او بوسیله شارل بودلر به فرانسه ترجمه شد، نباید فراموش کرد.)

رؤیا و تخیل که «پوزیتیویسم» و «رئالیسم» میخواست آنرا از ادبیات براند، دوباره با سمبولیسم وارد ادبیات شد ولی البته منظور سمبولیست‌های واقعی این نبوده است که بکلی با شعر پارناس قطع کنند و به رومانتیسم باز گردند. مثلاً هرگز نمی‌خواهند زندگانی و شرح حال و اعترافات خویش را بنویسند. در تشریح مناظر، نه شکل لایتغیر اشیاء مادی، بلکه فراساعات و فصول و زمان زود گذر و آهنگ توقف ناپذیر زندگانی را شرح می‌دهند و قوانین نهفته وجود و طبیعت را تصور می‌کنند. به نظر آنها طبیعت بجز خیال متحرک چیز دیگری نیست. اشیاء چیزهای ثابتی نیستند، بلکه آن چیزی هستند که ما بواسطه حواسمان از آنها درک می‌کنیم. آنها در درون ما هستند. خود ما هستیم! ... از این لحاظ عقاید سمبولیست‌ها

بیشتر به عرفان شرق نزدیک می شود .

می گویند : نظریات ما درباره طبیعت ، عبارت از زندگی روحی خودمان است ، مائیم که حس می کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیاء منعکس می گردد . وقتی انسان مناظری را که دیده است باظرافتی که توانسته است درك کند ، مجسم سازد ، در حقیقت اسرار روح خود را برملا می کند خلاصه تمام طبیعت سمبول وجود و زندگی خود انسان است . تشریح و تصویر اشیاء و حوادث بوسیله سمبولها صورت تازه ای به خود می گیرد . برای بیان روابط بین الهامها و اشکال ، باید زبان شعر را درهم ریخت و بصورت دیگری در آورد . و چه بسا که این زبان برای اشخاص عادی نامفهوم باشد و از سمبولیسم در همین چیزهای نامفهوم است .

عده ای از سمبولیستها که در رأسشان «مالارمه» قرار داشت از این قاعده پیروی کردند و چنان تعبیرانی به کار بردند که فقط خودشان آنها را می فهمیدند و خودشان تفسیر می کردند . حتی آندره ژید در مقدمه یکی از آثار خود بنام «پالود» Paludes چنین نوشت . «پیش از اینکه اثرم را برای دیگران تشریح کنم ، مایلم که دیگران این اثر را برای من تشریح کنند .» و با توجه به جمله بالا انسان به این نتیجه می رسد که گاهی حتی خود سمبولیستها نیز از تشریح و بیان آثارشان عاجز بوده اند .

در عین حال ، سمبولیستها مایل بودند که تمام قواعد دستور زبان را عوض کنند . پیش از سمبولیستها اصولی که حاکم بر روابط کلمات بود اصولی معقول و ادراک پذیر بود . ولی سمبولیستها ادعا کردند که این اصول فقط باید احساس پذیر باشد و کلمات رانه از روی قواعد منطقی ، بلکه آنطوری که شاعر احساس می کند باید با همدیگر ترکیب کرد .

نمایاندن تخیلات مبهم سمبولیستها بازبان صریح و قاطعی که بتواند همه چیز را بیان کند و نتیجه قطعی و دقیقی از این بیان بگیرد امکان نداشت. برای بیان این تخیلات بیشتر مصراعهائی لازم بود که شبیه زمزمه ای آرام و مبهم و بقول ورلن «موسیقی بی آواز» باشد و می گفتند که شعر نیز مانند موسیقی باید مبهم باشد، مطلب صریحی را بطور قاطع بیان نکند بلکه به کمک آهنگ و با استفاده از تخیلات انسان در او تأثیر نماید، بخصوص موسیقی «واگنر»، پس از مخالفت های شدیدی که با آن شد، عاقبت پیروزمندان مورد استقبال قرار گرفت و مدت چندین سال شاعران و هنرمندان سمبولیست بشدت تحت تأثیر آن بودند و یکی از مهمترین مجلات سمبولیست ها در آغاز کار «La Revue Vagnérienne» نام داشت که در سال ۱۸۸۵ انتشار می یافت. سمبولیست ها می گفتند که وزن های شعری مخیله را از حرکت باز می دارد و بالهای خیال را می بندد. همچنین رنگ های تند و صریح مطلب را بطور قاطع بیان می کند و مخالف سمبولیسم است. شعر نقاشی نیست، بلکه تظاهری از حالات روحی است، عرصه شعر از آنجا شروع می شود که با حقیقت واقع (رئالیت) قطع رابطه شود و این عرصه تابی نهایت ادامه پیدا می کند. نمی توان گفت که معنی فلان تعبیر در شعر درست تر از فلان تعبیر دیگر است. چنین قضاوت کلی امکان ندارد زیرا هر خواننده ای شعر را بنا به روحیه خودش درک یا بهتر بگوئیم احساس می کند. هدف شعر سمبولیک اینست که عظمت احساسات و تخیلات را با تشریحات واضح و صریح از میان ببریم و برای اینکار باید محیطی را که برای شعر لازم است بوجود بیاوریم، یعنی خطوط زننده و صریح و بسیار روشن را محو و تیره سازیم. این سایه روشن را با تغییر دادن قواعد و واحدهای

کلاسیک، بادور انداختن معانی معتاد، بابرهم زدن تداعی‌هایی که بر اثر دستور زبان و سابقه بوجود آمده است می‌توان بدست آورد. عده‌ای از سمبولیست‌ها در وزن شعر نیز تعدیل‌هایی بعمل آوردند و قافیه‌ها را تغییر دادند. به این ترتیب در میان سمبولیست‌ها دو تمایل مجزا ظاهر گشت:

اول: تمایل «مالارمه» و «رنه گیل R. Ghil» که زبان هنری را از زبان عوام جدا می‌دانستند و برای افاده و بیان هیجانات بدیع سمبولیستی، ایجاد زبانی جدا از زبان مردم را ضروری می‌شمردند. اینان قالب شعر رومانیک و پارناسی را همانگونه که بود پذیرفته بودند و از آن راضی بودند.

دوم: تمایل «ورلن» و «ژول لافورگ» که اصالت فرهنگستانی زبان و طرز بیان پارناسین‌ها را مسخره می‌کردند و می‌کوشیدند زبان عادی و عامیانه مردم را به وضع هنرمندانه‌ای تقلید کنند. اینان در عین حال به فکر درهم شکستن قالب‌های موجود شعر نیز افتادند و به این ترتیب پای «شعر آزاد» به میان کشیده شد.

شاعرانی که می‌کوشیدند شعر را از قالب محدود

سابق خود آزاد سازند، نظم «آلکساندرن» (مصراع

۱۲ هجائی) را که قالب اصلی شعر فرانسه بود برهم

زدند و بجای آن قالب‌های گوناگونی برای شعر بوجود آوردند. مصراع‌های

کوتاه و بلند و نامتساوی گفتند و چنان بر تعداد هجاها افزودند که تا آنروز

در دنیای خیال نیز سابقه نداشت. ضرورت تقسیم شعر را به مصراع‌های

متساوی انکار کردند، قافیه را نیز ساده‌تر ساختند و چند قافیه ناقص را بجای

آن پذیرفتند. «ورلن» در این راه متوقف شد، اما پیشروی ادامه یافت و

شعر آزاد

Vers libre

«شعر آزاد» نتیجه این پیشروی بود.

يك «شعر آزاد» عبارتست از عده‌ای پاره‌های موزون نامساوی. در این شعر، دیگر وحدت اصلی و حساب شده‌ای برای قالب شعر در میان نیست، بلکه وحدت شعر، از روی وحدت اندیشه و تصویری که در آن هست تعیین می‌شود. کوتاهی و بلندی ابیات را نیز وضع مضمون آن ابیات تعیین می‌کند. و شاعر هیچ اجباری ندارد که برای متعادل ساختن مصراع‌های شعر خویش کلماتی را اضافه بر آنچه برای بیان فکرش کافی است، بیاورد. البته در این اثناء «**والث ویتمن** Walt Whitman» (۱۸۱۹-۱۸۹۲) شاعر امریکائی نیز اشعارش چنین صورتی داشت، اما می‌توان گفت که نخستین اشعار آزاد در فرانسه بی‌خبر از اشعار «ویتمن» بوجود آمده بود. نخستین شعر آزاد را «آرتور رمبو» در سال ۱۸۸۶ گفت و بعد از دو یا سه سال اغلب شاعران به سراغ شعر آزاد رفتند و کوشیدند که در میان خودشان قواعد و اصولی برای آن وضع کنند. نخستین مقاله‌های آنان بین سالهای ۱۸۸۶ و ۱۸۸۹ انتشار یافت. بهترین داور شعر آزاد، **گوستاو کان** G'Kahn بود. «کان» در مقدمه یکی از آثار خود بنام «Les palais nomades» و در سال ۱۸۸۸ در مجله «Revue indépendante» شعر آزاد را بخوبی تشریح و بیان کرد و از آن دفاع نمود.

چنانکه از خلال آثار و نوشته‌های سمبولیست‌ها مشهود است، شعر آزاد، باعث شد که «کلمه» ارزش واقعی خود را بنسبت آهنگ و صدائی که دارد در شعر کسب کند. شعر فرانسه با مرور زمان به صورت نوعی هنر نظری درآمده بود. عروض شعری پر از قواعد عجیب و غریب بود (مانند قافیه نشدن کلمات مذکر با کلمات مؤنث یا قرا اردادهای دیگری از این قبیل)

شکل املائی شعر نیز، مانند تلفظ، شرائطی برای شعرا ایجاد کرده بود و گوئی شعر بیشتر برای لذت چشم گفته و نوشته می شد نه برای لذت گوش. سمبولیسم آنچه را که بود لر درباره «موسیقی کلمات» گفته بود در شعر رواج داد و ارزش آهنگ کلمات را روشن ساخت و ابیات شعر را دارای موسیقی مخصوصی ساخت که از رابطه این آهنگها بدست می آمد. از این موسیقی کلمات در عین حال، برای کسب قدرت بیان بیشتری استفاده شد. ایجاد سجع و تکرار حروف معین در یک مصراع، و بکار بردن کلمات هم آهنگ و روانی جملات شعری، امکانات تازه ای در تصویر و بیان اندیشه ها برای شاعر فراهم ساخت.

سمبولیسم به صحنه تئاتر نیز سرایت کرد گذشته از
در عالم تئاتر
 چند نویسنده فرانسوی از قبیل رمی دو گورمون
 و ژول لافورگ و غیره که نمایشنامه های سمبولی نوشته و روی صحنه آورده اند، بهترین نمونه نمایشنامه های سمبولی را در میان آثار موریس مترلینک بلژیکی می توانیم پیدا کنیم. نمایشنامه های مترلینک بر اساس همان نظریه عرفانی سمبولیسم بوجود آمده است: چیزهایی که می دانیم در برابر آنچه نمی دانیم در حکم صفر است، همه جا پر از اسرار است، در اطراف ما نیروهای بزرگ نامرئی و مشغوم و خائنی وجود دارند که تمام حرکات ما را در نظر می گیرند و دشمن نشاط و زندگی و شادی و سعادتند. وظیفه نمایش نویس اینست که افکار خود را درباره این نیروهای مجهول وارد زندگی واقعی بکند.

همه نمایشنامه های مترلینک شبیه هم است. مثلاً اولین نمایشنامه ای که برای صحنه نوشته است، یعنی «شاهدخت مالن» را در نظر بگیریم. از اول

تا آخر این نمایشنامه همان نیروی مجهولی که انسانها را به لرزه می آورد و بر رگم همه چیز و همه کس بدنبال خود می کشد، جلب نظر می کند. علائم و سمبولهای اسرار آمیزی که گاهگاه تظاهر می کنند، شعور انسانی را تحت تأثیر خود قرار می دهند. صدائی که جانوران و یا اشیاء می کنند اشاره ای از این عالم اسرار است. اشخاص نمایشنامه شبیه کسانی هستند که در خواب راه می روند و هر لحظه چنان بنظر می رسد که با وحشت از آن خواب بیدار شده اند. برای نشان دادن نیروی مجهول حاجتی به ساختن موضوع های تراژیک نیست، زیرا حتی در عادی ترین و بیرنگ ترین حوادث زندگی نیز اثری از تراژدی وجود دارد.

مرگ در هر لحظه از زندگی در کنار ماست و انتظارمان را می کشد. خود او را نمی توان آشکارا نشان داد اما می توان گردش او را و صدائی را که هنگام نشستن او از صندلی بلند می شود، در نوشته ها آورد تا خواننده آن را حس کند. اغلب نمایشنامه هائی هم که پس از «شاهدخت مالن» انتشار یافت، تحت تأثیر همین اندیشه و ترس قرار داشت.

یکی از نمایشنامه های مترلینک که شهرت بسیاری کسب کرده نمایش کوچکی است بنام Intérieur (اندرون خانه). این نمایشنامه خانواده ای را به ما نشان می دهد. این خانواده هنوز خبر ندارد که یکی از بچه هایش در آب افتاده و غرق شده است. اما در دقایقی که فاصله میان غرق شدن بچه و خبردار شدن خانواده از این حادثه است، با حرکات لا شعوری، تشویش و اضطراب مبهم و نا مفهومی بر افراد خانواده مستولی می شود و با اینکه هنوز خبری از حادثه پیدا نکرده اند، احساس می کنند که مصیبت قدم به قدم نزدیک می گردد.

این نمایشنامه‌ها و آنهایی که بعداً انتشار یافت، همه در سرزمینهای خیالی و مجهول، در دوره‌های نامعلوم، در قصرهای اسرارآمیز و غارهای عجیب جریان می‌یابد. نویسندۀ سمبولیست احتیاج به نشان دادن این زمان و مکان نیز ندارد، زیرا به عقیده وی این نیروی مجهول همیشه وجود دارد و در هر زمان و هر مکانی بر انسان مسلط است.

خلاصه کلام

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان اصولی را که سمبولیست‌ها مراعات می‌کنند بشرح ذیل خلاصه کرد

- ۱- حالت اندوه‌بار و ماتم‌زای طبیعت و مناظر و حوادثی را که مایهٔ یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است بیان می‌کنند.
- ۲- به اشکال و سمبولها و آهنگ‌ها و قوانینی که نه عقل و منطق بلکه احساسات آنها را پذیرفته است توجه دارند.
- ۳- هر خواننده‌ای اثر ادبی را به نسبت درک و احساس خود می‌فهمد. از اینرو باید چنان آثاری بوجود آورد که همه کس آنرا بطور عادی و متشابه درک نکند، بلکه هر خواننده‌ای بنا به وضع روحی و میزان ادراک خویش معنی دیگری از آن دریابد.
- ۴- تا حد امکان باید از واقعیت عینی (Concret) دور و به واقعیت ذهنی (Abstrait) نزدیک شد.
- ۵- انسان دستخوش نیروهای ناپیدا و مشئومی است که سر نوشت او و طبیعت را تعیین می‌کنند، از اینرو حالت مرگبار و وحشت‌آور این نیروها را در میان نوعی رؤیا و افسانه بیان می‌کنند.
- ۶- می‌کوشند حالات غیر عادی روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می‌شود و حالات مربوط به نیروهای مغناطیسی و انتقال

فکری را در اشعار و آثارشان بیان کنند و بیافرینند .

۷- بهمدد احساس و تخیل، حالات روحی را در میان آزادی کامل

با موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان تصویر می کنند .

در اوایل قرن بیستم، چنین بنظر می رسید که سمبولیسم

دوره خود را تمام کرده و از میان رفته است. مشهور

سمبولیسم

در قرن بیستم

ترین نمایندگان این مکتب از قبیل ژان موره آ

و هانری دورنیه H.de Régnier از آن روگردان شده و در جناح مخالف

قرار گرفته بودند و با انتشار آثار در سالهای ۱۹۰۰ و ۱۹۰۱ به کلاسیسیسم

باز گشت کرده بودند. چندین سال بعد نیز دسته «آبئی» Abbaye (مرکب

از ویلدراک، دوهامل، آرکو، رومن) تشکیل شد و به شعر جنبه

اجتماعی داد .

ولی هیچیک از این تمایلات جدید نمی توانست تأثیر اشعار «آرتو-

رمبو» و «استفان مالارمه» و حتی «موریس مترلینگ» و «ژول لافورگی» را از

میان ببرد . در این میان آندره ژید و پل کلودل و پل والری نیز

برای آفریدن آثار سمبولی بفعالیته پرداخته بودند و می کوشیدند که

مقام شعر استادان خود را بهتر نشان دهند . در سال ۱۹۰۶ شاعرانی که

بر گرد مجله ای بنام فالانژ Phalange جمع شده بودند، اعلام کردند که

ادامه دهنده سمبولیسم و مفتون مالارمه اند .

پس از آن مجلات دیگری نیز منتشر شد تا اینکه از سال ۱۹۰۹ بعد

مجله جدید فرانسوی (Nouvelle Revue Française) کوشید که سمبولیسم

«آرتور رمبو» را دوباره زنده کند. «آندره ژید» در رأس گردانندگان آن

قرار گرفت. این جریان که از سال ۱۹۱۰ عنوان «سمبولیسم نو» بخود

گرفت رفته رفته صورت مشکل‌تر و پیچیده‌تری به‌شعر داد .
 در این زمان شاعری که بیش از هر کس دیگر، مسأله شعر را از
 دریچه دید فلسفی روشنفکران مورد بحث و تحقیق قرار میداد **پل والری**
 P. Valéry (۱۸۷۱-۱۹۴۵) بود. «والری» شعر را چیزی نظیر بازی و یا
 مراسم مذهبی می‌شمرد و می‌گفت که شعر هدفی بجز خودش ندارد و به فکر
 نتیجه‌گیری از آن نباید افتاد. شعر را به رقص و نثر را به راه رفتن تشبیه می‌کرد
 و می‌گفت که راه رفتن معمولاً به سوی مقصدی است، اما رقص مقصدی ندارد و
 رقص کنان به سوی مقصدی رفتن مضحک خواهد بود؛ پس هدف رقص همان
 خود رقص است. کلمات، عبارت از قدمها و یا حرکات رقص است. و شعر از
 نثر بدینسان تشخیص داده می‌شود که در نثر کلمات بجز بیان مطلب کاری
 ندارند، اما در شعر کلمه ارزش واقعی خود را کسب می‌کند و شاعر است که
 این نیروی «جادوئی» را به کلمه می‌بخشد .

با اینهمه، «والری» معتقد بود که اگر شعر کاملترین و خالص‌ترین هنر
 هاست از اینروست که قهراً باید قیود متعدد و گوناگونی را گردن نهد.
 اجبار مطلق قیود و قواعد، شاعر را وادار می‌کند که از میان ازدحام
 انبوه «افکار» و «استعاران» که در روحش موج می‌زنند و از میان مبتذلات
 گوناگون آنچه را که باید گفت و نوشت بدقت برگزیند .

بنظر «والری»، الهام- یا آنچه باین نام خوانده می‌شود- هیچگونه تأثیر
 و ارزشی در آفرینش هنری ندارد. الهام در نظر والری عبارت از حالتی است
 که در اثنای آن «شعور آفریننده» در مقابل «خودکاری مغز» بی‌اثر می‌شود.

۱- والری خود می‌گوید: مفهوم «الهام» شامل این مفاهیم میشود:
 آنچه که بهائی ندارد بالاترین ارزش را دارد، و آنچه که بالاترین ارزش
 (بقیه حاشیه در صفحه بعد)

«غریزه» حیوانی‌ترین قسمت روح بشری است، و الهاماتی که زائیدهٔ غرایزمان باشند «علفهای وحشی شعورما» هستند. اشعار خود «والری» پرازتشبیهات واستعارات است و اغلب آنها مانند «گورستان دریائی» طوری است که بدون تفسیر بهیچوجه قابل درك نیست.

سمبولیسم در کشورهای دیگر

سمبولیسم روسیه را باید یکی از درخشانترین در روسیه
مراحل شعر روسی به‌شمار آورد. سمبولیسم در روسیه دیرتر از فرانسه و بیشتر تحت تأثیر ادبیات فرانسه آغاز شد، اما صورتی مخصوص به‌خود داشت و از سال ۱۸۹۵ تا ۱۹۱۲ بر ادبیات آن کشور حاکم بود. حتی از عرصهٔ شعر نیز قدم فراتر گذاشت و بصورت نهضت اخلاقی و فکری وسیعی درآمد.

کسی که این نهضت آغاز قرن بیستم را در ادبیات روسیه پیشاپیش احساس کرد شاعر و منتقد و فیلسوف معروف روسی «ولادیمیر سولوویف» بود که می‌گفت آینده بنظرش مبهم و مرموز جلوه می‌کند.

«سولوویف» پیش از هر کس آسمانی ساخت که سپیدهٔ مکتب جدید شعر روزی از آن سرزد و سه شاعر نامدار این مکتب، یعنی

را دارد نباید بهائی داشته باشد. و همچنین متضمن این مفهوم است: حد اکثر تفاخر در برابر حداقل مسئولیت.

و در جای دیگر می‌نویسد اگر ملزم به نوشتن باشم بسی بیشتر خوش دارم که با استعمار کامل و روشن بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم.

«آلکساندر بلوک A Blok» و «آندری بلی A. Bély» و «ویاچسلاو ایوانف V. Ivanov» دوستاران و پیروان سبک «سولوویف» بودند. این شاعران در آغاز کار بسیار جوان بودند و مسن‌ترین آنان «ایوانف» ، فقط بیست سال داشت. هر سه تن کتابهای بسیار خوانده بودند و مطالعات عمیقی در فلسفه داشتند و عجیب‌تر اینکه هنگام شروع به کار با اینکه هر سه روش همانندی را اتخاذ کرده بودند در کنار هم نبودند. «ایوانف» در خارج از روسیه و «بلوک» در «مسکو» و «بلی» در پترزبورگ زندگی می‌کردند.

در روسی، کلمات «سپیده» و «شعر» و «انقلاب» و «عشق» همه الفاظی مؤنث‌اند و شاعران این دوره در اغلب اشعار خود «زن» را مظهر این چیزهای مطلوب قرار می‌دادند.

شاعران مزبور طرفدار فلسفه «انفرادی» بودند و بیشتر از منطق تحت تأثیر احساسات قرار داشتند. خیال‌باف و افسانه آفرین بودند. در برابر رئالیست‌ها که در همان زمان سرگرم فراهم آوردن انقلاب اجتماعی بودند از «انقلاب روحی» دم می‌زدند و زندگی فجیعی که جوانی آنان را برباد می‌داد از صمیم قلب قبول داشتند.

در سالهای ۱۹۰۰ الی ۱۹۰۳ سمبولیست‌های مسکو متمرکز شدند و اغلب در خانه «آندری بلی» یا «بالمونت»، که نیز از شاعران سرشناس این دوره بود، گردمی‌آمدند.

اما سال ۱۹۰۳ که «بلی» آنرا «سال یادبود» می‌نامید در عین حال سالی بود که دوران «انحطاط فکری» نیز به سر میرسید. انقلاب با تمام نیروی خود وضع اجتماعی و فکری کشور را تغییر می‌داد. از شاعران «منحط» و از روشنفکرانی که پیرو آنان بودند، عده‌ای که فکر انقلاب و فعالیت

مثبت را نمی توانستند در ذهن خویش جا دهند به دامان فساد افتادند و به خواندن و نوشتن رومانهای پلیسی و شهوت آلود و حتی به خود کشی متوسل شدند. و عده ای هم که نیروی زندگی در خود سراغ داشتند تغییر فکر دادند، چنانکه «بلوک» در سال ۱۹۱۱ چنین نوشت: «من در سی و یکمین سال زندگی دگرگونی بزرگی در خود می بینم. فکر می کنم که آخرین سایه «انحطاط» زایل شده است و من بطور مثبت، می خواهم زندگی کنم.»

در انگلستان و امریکا

از نخستین پیشقدمان سمبولیسم در انگلستان و کشورهای انگلیسی زبان شاعری است ایرلندی بنام ویلیام باتلر ییتز W. Butler Yeats (۱۸۶۵-۱۹۳۹).

پدرش نقاش زبردستی بود و با سمبولیست های فرانسه دوستی و روابط نزدیک داشت. «ییتز» از زمان کودکی در محافل آنان پرورده شد و بازبان سمبولیست ها آشنا گردید. ییتز که پیشرو استقلال ایرلند نیز بود در ۱۸۹۲ «انجمن ادبی ملی ایرلند» را تأسیس کرد و همکاری میان نویسندگان و ملت را تشویق نمود. موضوع اصلی اشعار او بیان آمال ورنج های قوم سلت است مانند «عشق» و «در غربت» و «گریز». عرفان ییتز خواننده را به یاد «مترلینک» می اندازد. شاهکار او منظومه «مسافرت های اوسیان» است. در سال ۱۹۲۱ موفق به دریافت جایزه نوبل گردید. ییتز نمایشنامه های بسیاری نیز نوشته که معروفترین آنها «سرزمین هوسهای دل» و «آبهای ظلمت» است. در ۱۹۱۳ جمعیتی با همکاری نویسندگان و شاعران سمبولیست آن

زمان مانند آلدینگتن Aldington و لارنس Lawrence و هکسلی Huxley و بروک Brooke و عزرا پوند Ezra Pound در انگلستان تشکیل گردید و به تدریج بنام «ایماژیست ها» معروف شد. این گروه از

سرودن اشعار مجرد ذهنی پرهیز داشتند و می کوشیدند که افکار و حالات درونی را مستقیماً به زبان شعر بیان کنند و بدین وسیله آن مرحله از فوران تصویرات ذهنی (ایماژها) را که هنوز «فکر» از «هیجان» جدا و متمایز نشده است به عالم خارج برگردانند. در این وقت نخستین جنگ جهانی در گرفت و بسیاری از افراد این گروه را از پا در آورد. «بروک» (۱۷۷۷-۱۹۱۵) هنگامی که در «داردائل» کشته شد جز چند قطعه شعر از خود باقی نگذاشت.

سی. اچ. سورلی C. - H. Sorley (۱۸۹۵ - ۱۹۱۵) به همان مرگی که بازها به «سطل خالی» و «سنگ لوح پاک شده» تشبیه کرده بودند نایل گردید. **ویلفرد اون** W. Owen (۱۸۹۳ - ۱۹۱۸) هنگامی که منظومه معروف خود را موسوم به «ترجیع بند جوانان محکوم» می سرود زبان حال دوره خود را بیان می کرد نو میدی و عصیان او در آثار «زنده ماندگان جنگ» نیز رسوخ نمود و «ریچارد آلدینگتون» (متولد ۱۸۹۲) در منظومه معروف «مرگ یک قهرمان» (۱۹۲۹) - قوی ترین و مؤثرترین کتابی که بزبان انگلیسی درباره جنگ نوشته شده - عصیان مردم زمان خود را، که از جنگ عفریت جنگ جسته بودند، برضد وحشیگری و خونریزی و کشتار انسان و مفاهیم قلب شده «فداکاری» و «جانبازی در راه میهن» بیان می کند.

یکی از رهبران نهضت ایماژیست ها در انگلستان و آمریکا «عزرا پوند» (متولد ۱۸۸۵) شاعر آمریکائی است که کشور خود را با اعتراض ترک کرده و به انگلستان پناه آورده بود. عزرا پوند بر اثر نفوذی که در شعرای جوان داشته بزرگترین شاعر زمان خود بشمار می رود. عزرا پوند بتدریج از نهضت «ایماژیست ها» کناره گرفت و برخلاف آنان که اعتقاد به سادگی بیان داشتند سبکی بوجود آورد که مملو از تعقید و تصنع و الفاظ ثقیل و نامفهوم

بود. برای فهمیدن اشعار «پوند» و پیروانش نه تنها به کتاب لغت بزرگی احتیاج هست بلکه باید کتابخانه‌ای پر از آثار ادبی و تاریخی و جغرافیائی و فلسفی در دسترس داشت. مجموعه اشعار او تحت عنوان «Pisan Cantos» منتشر شده است.

از مشهورترین پیروان «عزرا پوند» شاعر امریکائی دیگری بنام **ت. اس. الیات** T. - S. Eliot (متولد ۱۸۸۸) است که نفوذ شعری و تأثیر نظریات هنری او در شاعران جوان و نهضت ایماژیست‌ها کمتر از «پوند» نبوده است. اشعار او واضح‌تر و محکم‌تر از اشعار «پوند» است و کوشش و اصرار در تعقید کلام کمتر به چشم می‌خورد. «الیات» را از نظر اهمیتی که برای «هضم ماده شعری» و دفاع از «استحکام بیان» قائل است اغلب به «پل والری» فرانسوی تشبیه می‌کند. اختلاف فاحش او با «والری» در اینست که «الیات» عقیده دارد «بشریت بدون مذهب بی‌معنی است». از اینجهت اشعار او که اغلب در تجلیل مذهب کاتولیک سروده شده از نظر نازکی «احساس» و عمق «اندیشه» به پای اشعار «والری» نمی‌رسد. «الیات» در ۱۹۱۳ از آمریکا به انگلستان رفت و تابع این کشور گردید. در ۱۹۴۸ جایزه ادبی نوبل به مجموعه اشعار او تعلق گرفت.

افکار و عقاید و اصول نظریات ایماژیست‌ها را می‌توان به ترتیب ذیل خلاصه کرد:

۱- استعمال زبان محاوره به شرط آنکه هر لفظ رساننده معنی دقیق

خود باشد؛

۲- ایجاد اوزان جدید، ولی بدون تکیه بر شعر آزاد؛

۳- اجازه انتخاب هر موضوعی برای شعر؛

- ۴- بیان و آرائه «تصویرات شعری» و «استعارات»- شعر نباید به شرح کلیات مبهم بپردازد و لو اینکه باشکوه و طنین انداز باشد ؛
- ۵- خلق اشعار محکم و خشن و واضح - شعر هرگز نباید سست و مبهم باشد :

۶- «تمرکز» جوهر اصلی شعر است.

در آلمان واتریش

ادبیات آلمان که در پایان قرن نوزدهم بدامن ناتورالیسم و «رمانتیسم نو» کشیده شده بود در فاصله سالهای ۱۸۷۰ و ۱۸۹۰ تقریباً هیچ اثر جالب توجهی به وجود نیاورد، تا بدانجا که **نیچه** (فیلسوف و شاعر بزرگ آلمانی ۱۸۴۴-۱۹۰۰) از خود می پرسد که آیا پیروزی نظامی آلمان «به شکست و حتی به نابودی ذوق و هنر آلمان بنفع امپراطوری آلمان مبدل نشده باشد». ولی پس از ۱۸۹۰، در کنار جریانهای ناتورالیسم و امپرسیونیسم که به سیر خود ادامه می دادند، مهمترین نویسندگان و شاعران آلمان معاصر یا به میدان نهادند. شاخص ترین شاعر این دوره **هوفمانشتال** Hofmannsthal (۱۸۷۴-۱۹۲۹) اتریشی است که خود را ادامه دهنده سبک «بودلر» و «ورلن» می نامید ولی هنوز نتوانسته بود از چنگک ناتورالیسم و رمانتیسم دوره انحطاط نجات یابد.

این کار بزرگ می بایست به دست شاعر توانائی بنام **راینر ماریا ریلکه** Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵-۱۹۲۶) که او هم اتریشی (ولی اهل «پراگ») بود انجام پذیرد. ریلکه در کشورهای اروپا مسافرت کرد و قسمتی از زندگانی خود را در فرانسه گذراند. شهرت و نفوذ او در ادبیات اروپا پیش از آغاز جنگ اخیر روزافزون بود و از طرفداران «شعر ناب» شمرده می شد.

آثار و اشعار ریلکه به زبان آلمانی است و دیوانی هم دارد از اشعاری که بزبان فرانسه سروده است.

ریلکه در هنر خود و ایمانی که بدان داشت زیست کرد و در شعرهای خود بارها این نکته را گفته که: «سرائیدن جلوۀ هستی است» معتقد بود که شعر نتیجه احساسات و عواطف نیست بلکه محصول تجربه است: «برای سرودن يك بيت شعر باید بسیار شهرها و مردمان و چیزها دیده باشی». و اما تجربه در نظر او حوادثی نیست که برای کسی روی میدهد بلکه بهره‌ای است که از آن حوادث می‌برد: «اگر زندگانی روزانه شما در نظر تان حقیر می‌نماید تهمت ناچیزی بر آن نبندید. تهمت بر شما است که چندان شاعر نیستید تا جلال و جمال آنرا دریابید.»

ریلکه مانند عارفان بزرگ ما معتقد است که همه چیز را از «خود» باید جست، اما نه آنکه بیاری طبع نشست بلکه شاعر باید به نیروی کار بتواند طبع خویش را برانگیزد. یاری طبع برای ریلکه سخنی بی‌معنی است. در نامه‌ای به «رودن» می‌نویسد: «من از هر وسیله مصنوعی برای انگیزختن طبع سخت پرهیز کردم و کوشیدم که زندگانی خویش را به طبیعت نزدیک کنم، اما با همه این کارها که شاید خردمندانه بوده است هرگز نتوانسته بودم دلبر گریز پای طبع را با کار به دام بیاورم. اکنون میدانم که یگانه وسیله نگاهداشتن او همان کار است»^۱

آثار پایان عمر ریلکه حاکی است که این شاعر از قید هر مکتبی خود را آزاد ساخته و به رفیع‌ترین قله شعر نائل شده است. مقام ریلکه، پس از «گوته»، در تاریخ ادبیات آلمان بی‌نظیر است و پیشرفت‌های بعدی

۱- از «چند نامه به شاعری جوان» اثر «راینر ماریا ریلکه» ترجمه

ادبیات آلمان مرهون کوششهای شخصی و نفوذ آثار اوست.

در سال ۱۸۹۲ نخستین شماره مجله‌ای بنام «اوراق هنر» در برلن منتشر شد. این مجله که راهبری هنرمندان جوان و پیشرو را بر عهده داشت معروفترین شاعران و نویسندگان زمان را به دور خود گرد کرد و نخست پرچم «هنر برای هنر» را بر ضد ناتورالیسم و تمایلات اجتماعی آن برافراشت. موسس و مدیر این مجله شاعر جوانی بود بنام اشتفن گئورگه (۱۹۳۳-۱۸۶۸) S. George که در سالهای قبل به فرانسه سفر کرده و با شاعران سمبولیست از نزدیک آشنا شده و حتی آثار «ورلن» و «مالارمه» را نیز به آلمانی ترجمه کرده بود خود را پیرو سبک سمبولیسم و حتی مکتب پارناس معرفی می کرد و شعر را به صورت مذهب تازه‌ای در آورد. هدف مجله او «خدمت به هنر، بخصوص به شعر و نثر، و طرد امور مربوط به سیاست و اجتماع» بود. و صریحاً ابراز می داشت که «مجله مانمی تواند به بهبود جهان و رؤیای خوشبختی اجتماعی بپردازد، حتی اگر این امور بسیار زیبا هم باشد کاری به قلمر و شعر ندارد». از معروفترین آثار او می توان «سال روح» و «حلقه هفتم» و «ستاره اتحاد» را نام برد نفوذ گئورگه در میان طبقه تحصیل کرده و پیروانش بسیار بود و به شعر مقام بلندی بخشید.

در اسپانیا

در پایان قرن نوزدهم، ادبیات اسپانیا بر ضد رئالیسم و ناتورالیسم و فلسفه تحقیقی قیام می کند و همگام تحولات ادبی فرانسه به پیش می رود. سمبولیستهای فرانسه و فیلسوفان آلمان و درمان نویسان روسیه و «ایبسن» نروژی و «اسکار وایلد» انگلیسی و «ادگار آلن پو» و «والتر ویتمن» امریکائی الهام بخش آثار نیمه دوم قرن نوزدهم اسپانیایی شوند. با اینحال، ادبیات اسپانیا رنگ محیط خود را

از دست نمی‌دهد و با الهام از چشمه‌های فیاض کشور خود آثار ابتکاری
 ارجمندی به وجود می‌آورد و در پرتو عظمت شاعران و نویسندگان جدید
 مقامی را که پس از قرن هفدهم از دست داده بود دوباره حایز می‌گردد.
نسل ۹۸ - انحطاط سیاسی و اقتصادی اسپانیا در آخر قرن نوزدهم
 و از دست رفتن مستعمرات وسیع اسپانیا در امریکا، موجب شد که گروهی
 از نویسندگان جوان در پی علت و چاره‌کار بر آیند و اصول معنوی دیگری
 جایگزین عقاید پوسیده کهن کنند. این گروه که در سال ۱۸۹۸ متشکل
 شد بزودی بنام «نسل ۹۸» معروف گردید. همه افراد این گروه که نگران
 سرنوشت اسپانیا بودند به مسائل کلی حیات و انسان می‌پرداختند و با
 الهام از گذشته دور می‌کوشیدند که سبک تازه‌ای بوجود آورند، در آغاز
 کار شاعری اسپانیائی زبان از اهل «نیکاراگوئا» (در امریکای مرکزی)
 بنام **روبن داریو** R. Da rio (۱۸۶۷-۱۹۱۶) که در مکتب ادبیات فرانسه
 پرورده شده بود در همین سال به اسپانیا سفر کرد و پیشوای تحولات جدید
 گردید. بزودی شاعران جوانی مانند **برادران ماکادو** Machado و **خیمنیز**
 Jiménez و **ویلاسپزا** Villaespesa در اطراف او گرد آمدند و شاعران
 پرناسین و سمبولیست فرانسوی از قبیل «ورلن» و «هردیا» و «لوکنت
 دولیل» و «بودلر» و «موره‌آ» را بعنوان استادان و پیشروان خود اعلام
 کردند، این گروه در عین حال که طرفدار شعر آزاد بودند انواع شعری
 بسیار کهن اسپانیا را نیز زنده کردند و بر سر کار آوردند.

ولی استاد واقعی این نسل جوان **اونامونو** Unamuno (۱۸۶۴-۱۹۳۶)
 نویسنده هزال و محقق و منتقد متبحری بود که تمام زبانهای اروپا
 را می‌دانست و آثار فیلسوفان و نویسندگان جدید را ترجمه می‌کرد.

(او نامونو) در ساعات فراغت اشعار بسیار محکم و موجز و مشکلی نیز می سرود و نمایشنامه نیز می نوشت. کتابهای او مانند «ماهیت اسپانیا» و «رقت زندگی» و «احتضار مسیحیت» و «نمایشنامه» قدر در شمار بهترین آثار ادبیات اسپانیا است. افکار «اونامونو» از عمیق ترین و ریشه دار ترین عقاید اسپانیا سرچشمه می گیرد و مبین و شارح عرفان خاصی است که از آن پس در برابر «فلسفه اصالت عقل» اروپائی بپا ایستاده است. «اونامونو» به کسانی که می گفتند باید اسپانیا را اروپائی کرد پاسخ میداد: «نخست باید اروپا را افریقائی کرد».

پایه گذار واقعی شعر نو در اسپانیا و استاد شاعران معاصر آن کشور خوان رامون جیمenez (متولد ۱۸۸۱) است که نماینده تحولات شعری قرن بیستم بشمار میرود. آثار جیمenez نشان دهنده سه دوره تحول در اشعار اوست در دوره نخست، جیمenez که از سمبولیسم فرانسه الهام می گرفت بخصوص به آهنگ الفاظ و موسیقی کلام توجه داشت. مهمترین اثر او درین دوره «ارواح بنفشه ها» است. در دوره دوم، جیمenez به «امپرسیونیسم» رو می کند و ترانه های عامیانه را باز بردستی در میان اشعار خود می گنجانند. کارهای این دوره او الهام بخش اشعار ثور کاست. سپس دوره دیگری آغاز می شود و جیمenez بفکر سرودن «شعر سره» می افتد و کلمات قصار شاعرانه و محکم جایگزین قالب های سبک و نشاط انگیز و، بقول خود او، «آسان یاب» می گردد. جیمenez کتابی نیز به نثر دارد بنام «من و پلاترو» یا: «ماجراهای یک خر» که در ادبیات اسپانیا بی همتا است. سال گذشته جایزه ادبی «نوبل» به آثار جیمenez تعلق گرفت.

در همه جای دیگر اروپا، در طی همین سالها، تحولات
 در کشورهای دیگر مشابهی رخ میدهد. در ۱۸۹۱ کنوت هامسون
 Knut Hamson (۱۸۵۹-۱۹۵۲) نویسنده نروژی، ملاک ارزشهای زمان
 خود را مطرح می‌شمارد و حق استفاده از «رؤیا» و «راز» را اعلام می‌کند.
 رمان «pan» او (منتشر در سال ۱۸۹۴) دم‌تازه و جانبخش و شاعرانه‌ای به
 دنیای مرده و خاموش ناتورا لیسم می‌بخشد. براندس Brandés فیلسوف
 و منتقد دانمارکی (۱۸۴۲-۱۹۲۷) که در ۱۸۷۱ «فلسفهٔ تطور» انگلیسی
 و «فلسفهٔ تحقیق» فرانسوی را وارد کشور خود کرده بود، در ۱۸۸۹ پرده
 از روی فلسفهٔ «نیچه» بر میدارد و «پرستش فردا استثنائی» را جانشین «افسانهٔ
 تکامل اجتماعی» می‌کند. در همین کشور دانمارک، مجله‌ای بنام «تارنت
 Taarnet» در ۱۸۹۳ تأسیس می‌شود و تحت تأثیر «بودلر» و «ورلن» و
 «مالارمه» جلوس «خودجوئی» و «گریز هنری» را اعلام می‌کند. در
 سوئد، پس از زوال ناتورا لیسم «اشتریندبرگ»، شعر آهنگدار فرودینگ
 Fröding (۱۸۶۰-۱۹۱۱) از غزلیات «شلی» و «کیتز» انگلیسی الهام
 می‌گیرد. در هلند، شاعران ربع آخر قرن نوزدهم، سمبولیسم فرانسه
 را با تغزل رومانیک انگلیس ترکیب می‌کنند. در مجارستان شاعر
 بزرگی بنام ادی Ady (۱۸۷۷-۱۹۱۹)، که او را «بودلر مجار» می‌نامند
 در اشعار خود لحن و لفظ و وزن تازه‌ای بوجود می‌آورد و شیوه‌های شعر
 کهن را درهم میریزد. و ادبیات ایتالیا، پس از زوال مکتب «وریسم»، در
 سالهای میان دو قرن، دستخوش مکتب‌هائی نظیر «فوتوریسم» و چندین
 «ایسم» دیگر، که همه از سمبولیسم فرانسه نشأت یافته‌اند، قرار
 می‌گیرد.

نمونه هائی از آثار سمبولیست ها

سفر

از : شارل بودلر Ch. Baudelaire (۱۸۲۱ - ۱۸۶۷)

ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری

۱

برای کودکی که شیفته تصاویر و نقوش است، دنیا معادل وسعت اشتهاى اوست. وه که جهان در روشنی چراغ چه بزرگ است و بیچشم خاطرات چه حقیر می نماید! صبحگاهی باسری پر شرار ودلی از کینه ها و آرزوهای تلخ مالا مال، رو براه می گذاریم و بدنبال امواج موزون میرویم تا آرزوهای نامحصول خود را بر گهواره دریاهاى محدود بجنبش در آوریم.

گروهی شادمانند که از وطنی ننگین می گریزند و گروهی بدین دلخوش که از دهشت زاد و بوم خویش میرهند. گروهی نیز مانند منجمان مستغرق چشم زنی هستند که می کوشند تا از «سیرسه» و عطرهای خطرناک اوجانی بدر ببرند. این گروه خود را از فضا و روشنی و آسمانهای سوزان سرمست می کنند تا بصورت چارپایان مسخ نشوند. سرمای گزنده و خورشید سوزنده کم کم نشان بوسه ها رامیزداید.

اما رهروان راستین آنانند که بقصد رفتن میروند. مانند بالن سبکدلند، هرگز از سرنوشت خویش دور نمی شوند و بی آنکه خود سبب را بدانند، دمام می گویند: برویم!

اینانند که آرزوهایشان به ابر می ماند و همچنانکه جنگجویی در اندیشه توپ و تفنگ است ایشان نیز در آرزوی لذاتی وسیع و نا آشنا و متغیرند که هرگز روان آدمی نام آنها را ندانسته است.

۱- « سیرسه CIRCÉ » نام جادوگر افسانه ای یونان قدیم است که با دارویی مطر و جادوانه اشخاص را بصورت خوک مسخ می کرد.

۲

وحشتا! ما از توپ و فرفره، جست ورقص آموخته ایم. کنجکاوی، مانند
ملك عذاب که بر خورشیدها تازیانه میزند، در خواب هم ما را شکنجه می کند
و فریب میدهد.

عجب سرنوشتی است که مقصد جابجا می شود و چون هیچ جا نیست
همه جا می تواند باشد، و انسان که هرگز امیدش از تکت و پونمی ماند همیشه
دیوانه و اردر جستجوی آسایش می پوید!

روان مازورقی است که در جستجوی «ایکاری»^۱ خویش است؛ صدائی
بر عرشه کشتی طنین انداز می شود که: «چشم باز کن!» و صدائی، پر شور و
جنون آمیز، از بالای دگل فریاد می کند: «عشق... شهرت... خوشبختی!»
دوزخ جز صخره ای در راه نیست.

هر جزیره ای که دیده بان از آن خبر میدهد سرزمینی است که موعود
تقدیر است. اما خیال که جشنی فراهم ساخته در روشنی صبح تخته سنگی
بیش نمی یابد.

بیچاره کسی که دل داده کشورهای وهمی است! این ملاح بدمست را
که مخترع امریکاست باید زنجیر کرد و به دریا افکند، زیرا توهم اوست که
رنج غرقاب را تلخ تر کرده است.

اوست که مانند ولگرد پیری در لجن فرو رفته و خیال بهشت های درخشان
در دماغ می پزد. چشم جادوزده او هر جا که شمعی ویرانه ای را روشن کرده
است قصری می بیند.

۳

ای راهروان عجیب! در چشمان شما که مانند دریا ژرف است چه قصه های
دلاویزی می خوانیم! گنج خاطرات گرانبهای خود را که در آن گوهرهای
انجم و اثیر جای دارد بر ما بگشائید.

می خواهیم بی قوه بخار و بادبان سفر کنیم. بر روان ما که همچون
بادبانی گسترده است خاطرات خود را بگذرانید تا غم ما را به شادی بدل
کنید.

۱- Icarie نام جزیره ایست در سواحل ترکیه و اشاره ایست به رمان «سفر به ایکاری» اثر
«کابته Cabet» (۱۸۴۲). درین کتاب مؤلف کشوری خیالی را تصور کرده که در آن از غم و رنج و
تلخکامی اثری نیست. از آن پس، این لفظ مجازاً بمعنی «ارض میعاد» بکار میرود.

بگوئید ، چه دیده‌اید ؟

۴

«ستارگان و امواجی دیده‌ایم. شنزارها نیز دیده‌ایم و باهمه برخوردها و حوادث نامنتظر اغلب مانند ساکنان اینجا ملول شده‌ایم .
«جلال خورشید بر دریای بنفش و شکوه شهرها در آفتاب غروب شوقی اضطراب آمیز در دل ما برمی‌انگیخت . شوق و آرزوی آنکه در آسمانی درخشان فرو برویم .

«پر ثروت‌ترین شهر و بزرگترین منظر هرگز آن جذبه مرموز را نداشت که گاهی در اشکال ابرها دیده می‌شود. آرزو هم پیوسته ما را دلنگران می‌داشت .
«خوشی آرزو را نیرومندتر می‌کند. ای آرزو، تو درختی کهنی که لذت کودتوست، هرچه پوستت سست‌تر و سخت‌تر شود شاخه‌های تو بیشتر بسوی خورشید می‌یازند! ای درخت بزرگ پر دوام‌تر از سرو ، آیا پیوسته در نموی؟
«باری، ای برادران که هرچه را از دور می‌آید زیبا می‌بینید ، با اینهمه ما برای نگارخانه حریص شما تصاویری گرد آورده‌ایم .
«ما بر بت‌هایی که خرطوم دارند سلام کرده‌ایم . تخت‌های مرصع به گوهرهای تابناک دیده‌ایم و کاخ‌های عالی که شکوه پر یوارشان برای صرافان شما آرزوئی مایه ورشکستگی است ؛ جامه‌هایی که دیده را مست می‌کند و زنانی که ناخن و دندان‌شان رنگین است و شعبده‌بازان ماهری که ما را ایشان را نوازش می‌کند.»

۵

دیگر ، دیگر چه دیده‌اید ؟

۶

«چه ذهنهای کودکانه‌ای !

« نکته مهم را فراموش نکنیم ، ما همه جا ، بی آنکه بجوئیم، از بالا تا پائین نردبان تقدیر، منظره ملال آور شهوت را دیده‌ایم :
«زن را دیده‌ایم ، این بنده پست ، خود بین و ابله ، که خود را می‌پرستد بی آنکه بر پستی این کار بخندد و خود را دوست میدارد بی آنکه هرگز دلش سیر شود. و مرد را دیده‌ایم، این ستمگر شکم‌خواره، غارتگر و خشن و زر پرست که بنده بندگان است و جوئی در گندابی روان .

«دژخیمان دیده‌ایم که لذت می‌برند، مظلومان دیده‌ایم که میزارند؛ جشنها دیده‌ایم که خون را چاشنی میزنند و عطر آگین می‌کنند. دیده‌ایم که زهر قدرت چگونه فرمانروای قادر را خشمگین ساخته و توده تازیانه پرستان چگونه شعور خویش را گم کرده‌اند.

«دین‌های بسیار، مانند دین ما، از پله‌های آسمان بالا میروند. زهد و ورع مانند نازنینی که در بستر پر می‌غلطید، لذت را در میخ و خار می‌جوید. «بشر یاوه گو، فریفته هوش خویش، که اکنون هم مانند پیش دیوانه است، هنگام مرك دهشتناك خود به خدا نهیب میزند که: «ای همشان من، ای خداوند من، لعنت بر تو باد!»

«و آن‌انکه نادانیشان کمتر است، و گستاخ دل به دیوانگی سپرده‌اند، ازین گله بزرگ که تقدیر گرد هم آورده است می‌گریزند و به عالم پهناور افیون پناه می‌برند!

«گزارشنامه جاودان کره زمین همین است.»

۷

دانشی که از سفر کسب می‌شود تلخ است. دنیا كوچك است و يكسان، و امروز و دیروز و فردا همیشه عکس مارا به مامی نماید: یعنی واحه وحشتی در صحرای ملالی!

برویم یا بمانیم؟ اگر می‌توانی بمان و اگر باید بروی رو براف بگذار. این میدود و آن می‌خسبد تادشمن چالاك و منحوس را که زمان است فریب دهد. دوندگانی هستند که مانند یهودی سرگردان و حواریون بی‌توقف روانند و ارا به و کشتی هم برای گریز ایشان از چنك این پهلوان پلید کافی نیست. گروهی دیگر نیز هستند که می‌توانند دشمن را، بی آنکه از خوابگاه خود دور شوند، بخاك اندازند.

سرانجام، چون خصم پا بر گرده ما بگذارد، می‌توانیم امیدوار شویم و فریاد کنیم: «به پیش!» همچنانکه پیشترها، با گیسوانی بیاد سپرده و چشمانی در فضا خیره شده، عازم چین می‌شدیم، آنگاه، بادل‌ی شاد، مانند مسافران جوان بر دریای ظلمت روان می‌گردیم.

آیا این آوازه‌های دلاویز مرك آلود را می‌شنوید که چنین می‌سرایند: «ازین سو، ای کسانی که می‌خواهید لو توس^۱ خوشبورا بخورید! میوه‌های

۱- لو توس Lotus میوه کشور «لوتوفاز» (قومی افسانه‌ای در افریقای قدیم) بوده که هر کس از آن می‌خورد میهن خود را فراموش می‌کرده است.

معجز آمیزی را که دل شما گرسنه آنهاست درینجامی چینند. بیایید و از آرامش عجیب این روز که هرگز پایان ندارد سرمست شوید.»
 از لحن آشنای این سخنان او را می شناسیم. دوستان مادر آنجا آغوش بروی ما گشوده اند. آن کس که پیشتر زانویش را می بوسیدیم اکنون میگوید:
 «بسوی یار خود شنا کن تا خرمی دل بیایی».

۸

ای مرک ، ای ناخدای پیر، وقت است! لنگر برداریم! این کشور مارا ملول کرده است. ای مرک! ساز سفر کن! اگر آسمان و دریا مانند مرکب سیاه است، دلپای ما، چنانکه میدانی، پر از روشنی است!
 زهر خود را در جام ما بریز تا شفا یابیم. می خواهیم تا این آتش دماغ مارا می سوزاند در غرقاب فرو برویم. دوزخ و بهشت نزد مایکسان است، می خواهیم در قعر مجهول غوطه ور شویم مگر آنجا تازه ای بیابیم!

رؤیای پاریسی

از: بودلر

ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری

نقشی از آن منظره رعب انگیز
 که چشم هیچ آفریده مانندش ندیده است
 باز سحرگاه امروز
 دور و مبهم، دل اذمن ربود.

خواب سراسر عجایب است!
 از روی هوسی غریب
 من، رستنی بی اندام را
 از این منظره رانده بودم.

و چون نقاشی مغرور به هنر خویش،

در پرده‌ای که می کشیدم
از یکنواختی دلکش فلز و مرمر و آب
لذت می بردم

قصری بیکران ساخته بودم
که پله و طاقش رقیب قصر بابل بود
حوض‌ها و جویبارهای آن
بر طلای بی برق یا قهوه‌ای فرو میریخت .

و آبشارهای گران
چون پرده‌های بلور ،
درخشان ، بردیوارهای فلزی
آویخته بود .

گرد آبدانهای آرام
که پریان درشت پیکر ، مانند زنان ،
عکس خود را در آن میدیدند
نه درخت ، بلکه صفی از ستون قرار داشت

بساط کبود آبها
میان کنارهای سرخ و سبز گسترده بود
و بیپنه‌ای هزاران منزل
تا کرانه جهان میرفت .

تخته سنگهای ناشنیده بود
و موجهای جاودانه
ویخ‌های جسیم که از رخسندگی خود
گوئی خیره مانده بودند !

در فضای لاجوردی
شطهای ملول و لالابالی
گنج منابع خود را
در گودالهای الماسین میریختند .

من که معمار این پریخانه بودم
بدلخواه خود، در آنجا
زیر دالانی از جواهر
دریای افسون شده‌ای روان می‌کردم.

و همه چیز، تارنگ سیاه ،
درخشان و زردوده و رنگارنگ می‌نمود .
آب روان در نور بلورین
رونق و آبرو می‌یافت .

ستاره‌ای در آنجا دیده نمی‌شد؛
و برای روشن کردن این عجایب ،
که به شراره‌ای ذاتی میدرخشیدند ،
در دامن آسمان هم نشان خورشید نبود .

و بر سر این شگفتی‌های جنبنده
(بدایع هراس انگیز خاص چشم نه گوش)
خاموشی جاودان
بال و پر گسترده بود .

۲

چون چشم پر شرار گشودم
وحشت بیغولۀ خود را دیدم
و چون به عالم خود باز گشتم

نیش غمهای ملعون را چشیدم

ساعت باغمه‌های شوم
خشك و خشن زنك ظهر میزد
و بر جهان غمگین کرخت
آسمان، تیرگی می بارید .

نژاد پست

از : آرتور رمبو A. Rimbaud (۱۸۵۴ - ۱۸۹۱)

ترجمه نادر نادرپور

من از قوم «گل» که نیاکان منند، چشمان آبی کمرنگ و مغز کوچک و
بیدست و پائی درپیکار را بارث برده‌ام. جامه خود را همچون پوشاک آنان،
غریب و وحشیانه می‌بینم، اما موی سرم را مانند ایشان به روغن نمی‌آلایم!
نیاکان من جانوران را پوست می‌کنند و بوته‌ها را می‌سوزانند و ناشایست‌ترین
مردم زمان خود بودند.

من از آنان کفر و بت‌پرستی را بارث برده‌ام؛ همه معایب را، خشم را،
شهوت را، خاصه دروغ و تن‌پروری را بارث برده‌ام!
من از همه پیشه‌هایزارم، از همه کارفرمایان و کارگران، از همه روستائیان
و نادانان بیزارم!

درین روزگار ارزش‌دستی که با قلم خو گرفته یا ارزش‌دستی که گاو
آهن میراند برابر است. این روزگار، روزگار دست‌پاست! اما من هرگز
دست‌های خود را بکار نخواهم برد! اینگونه خدمتکاری سرنوشتی بس شوم
دارد. شرافتی که به اینگونه گدائی نسبت میدهند مرا سخت غمگین می‌کند.
برای من تب‌هکاران و خواجه‌سرایان بیک اندازه نفرت انگیزند، اما
خودپاک و بی‌غشم، گرچه این هم در نزد من مزیتی چندان نیست.
ولی کیست که زبان مرا خیانت آموخته تا چنین گستاخانه تن‌پروری‌ام
را بستاید و رهنمون گردد؟

من هرگز برای زیستن تن به کار نداده‌ام و بیکاره‌تراز و زغ، هر زمان در
جائی بسر برده‌ام! خانواده‌ای در اروپا نیست که من آنرا شناسم.
هم اکنون صدای این خانواده‌ها را می‌شنوم که مانند خانواده من
«اعلامیه حقوق بشر» می‌خوانند! من یک‌یک فرزندان این خانواده‌ها را خوب
می‌شناسم.

وہ کہ ہم اکنون خون عصیان در رگ من بجوش آمده و روح شیطان به من نزدیک است. چرا مسیح مرایاری نمی کند؟ چرا به روحم آزادگی و بزرگواری نمی بخشد؟ آه، افسوس که دوران «انجیل» سپری شده است. آه؟ انجیل... انجیل...! من با اشتیاق فراوان چشم براه خداوندم! من از پست ترین نژادم، پست ترین نژادی که تاکنون چشم روزگار دیده است.

اینک من بر کرانه غربی فرانسه ایستاده ام: چراغ شهرها در تاریکی شامگاه روشن می شود و روزمن پایان آمده است. خاک اروپا را ترک می گویم: نسیم دریا ریه های مرا خواهد سوخت و اقلیم های ناشناس، مرا پوست خواهد کند. کارمن در آنجاها شنا و شکار و لگد کوب کردن سبزه ها و تفریح و چشیدن نوشابه های مردافکنی خواهد بود که همچون فلز مذاب گلورامی سوزاند (همان کاری که نیاکان عزیز من برگرد آتش می کردند!) آنگاه با عضلاتی آهنین و با پوستی آفتاب سوخته و چشمانی خشم آلود به زادگاهم باز خواهم گشت. هر که چهره ام را بنگرد مرا از نژادی قوی خواهد پنداشت.

آروز سیم وزری فراوان خواهم داشت و مردی خشن و بی بندوبار خواهم بود.

زنان، پرستاران دلسوز اینگونه مردانند، مردان سنگدل و درمانده ای که از سرزمینهای گرم بازمی گردند. آروزمن در کارسیاست ورزیده شده ام، آروزمن نجات یافته ام!

اما اکنون نفرین زده ای بیش نیستم که از وطنم بیزارم. اکنون بهترین نعمت ها برای من خواب خوش مستانه ایست که چشمان مرا بر ساحل دریا فرو بندد!

اوفلیا

از: آرتور رمبو

ترجمه نادر نادریور

در تراژدی «هملت»، اثر معروف شکسپیر «اوفلیا» نام دختر «پولونیوس» پیر، و دلدادۀ هملت است، اما هملت، پولونیوس را که در پشت پرده ای پنهان شده بود بجای پادشاه

(که عموی او و قاتل پدرش بود) می کشد، اوفلیا همینکه محبوب را قاتل پدر می بیند از فرط اندوه و نومیدی دیوانه می شود و پس از آنکه گلی چند از کرانه رود می چیند خود را در آب می افکند و غرق می کند. ارتور رمبو، در قطعه ذیل، یاد این دختر سیه روز را از نو بیدار کرده است.

برامواج سیاه و آرامی که خوابگاه ستارگان است
اوفلیای سپید همچون سوسنی درشت در پیچ و تاب است.
اوست که در جامه بلند خود آرمیده و آهسته بر آبها موج میزند
و فریاد نخجیر گران از پیشه های دور بگوش می آید.

اکنون بیش از هزار سال است که اوفلیای غمناک
مانند شبیحی سپید بر سر رودی بلند و سیاه در گذراست
اکنون بیش از هزار سال است که جنون شیرین او
ماجرایش را در گوش نسیم شب زمزمه می کند

باد، پستانهای او را می بوسد و جامه بلندش را که بنرمی بر آبها می لغزد
همچون گلبرگها از هم می گشاید.
بیدهای واژگون؛ لرز لرزان بردوشهای او می گریند
ونیها بر پیشانی گشاده خوابناکش سرفرود می آورند.

نیلوفران پژمرده بر گردا گرد او، آه می کشند
و او گاهگاهی از خواب بر می خیزد.
بر فراز درخت توسه ای^۱ که بخواب رفته
لرزش خفیف بالی از آشیانه ای می گریزد
- نغمه ای مرموز از اختران طلائی فرو میریزد!

توای اوفلیای رنگ باخته که مانند برف، زیبائی!

۱- درخت توسه یا زردار، درختی است که در جاهای مرطوب میروید.

آری، توای کودکی که به رودی خروشان جان سپرده‌ای؛
 بادهائی که از کوهساران بلند «نروژ» فرومی‌غلتیدند^۱
 باتواز آزادی تلخ زیر لب سخنها می‌گفتند.
 نسیمی که زلفان بلند ترا تاب میداد
 در درون خوابناك تو غوغائی شگفت برمی‌انگیخت
 و این دل تو بود که در ناله‌های درخت و در نفسهای شب
 نوای طبیعت رامی‌شنید.

این دل نیکخواه، دل مهربان و کودکانه تو بود که از خروش
 دریاها و وحشی و از نهیب این ضجه‌های بی‌پایان درهم می‌شکست،
 تا آنکه در بامدادی بهاری
 جوانی زیبا یا دیوانه‌ای بینوا^۲
 فراز آمد و خاموش در برابر تو بزانو در افتاد.

اقبال، عشق، آزادی، وه که چه رؤیایی!
 آری، ای اوفلیا، ای دیوانه تیره‌بخت!
 تو از حرارت این رؤیا مانند برفی در پیش آتش گداختی
 اندیشه‌های واهی، سخت را در گلو شکست
 و ابدیت خوفناك، چشم نیلگونت را خیره کرد

شاعر^۳ می‌گوید که شبانگاه در فروغ ستارگان
 تو ب جستجوی گلهائی که چیده‌ای، می‌آئی
 آری، اودیده است که اوفلیای سپید، در جامه بلند خود آرمیده
 و همچون سوسنی درشت بر آبها موج میزند!

۱- هملت و لیمهد دانمارك بود و داستان او نیز در همان کشور گذشته است و چون نروژ، از

لحاظ جغرافیائی بر فرار دانمارك قرار گرفته است، «رمبو» به بادهای نروژ اشاره میکند.

۲- مقصود، هملت است.

۳- مقصود، شکسپیر است.

پل ورلن

Le Ciel par-dessus le toit

Paul Verlaine (1844-1896)

Le ciel est, Par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, Par-dessus le toit,
Berce sa Palme.

La cloche dans le ciel qu' on voit
Douxement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu' on voit,
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là,
Vient de la ville.

-Qu' as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu' as-tu fait, ô toi que voilà,
De ta Jeunesse?

شعر فوق را «ورلن» در زندان «مونسن» هنگامی که بسبب مجروح
کردن «رمبو» زندانی شده بود سروده است و اینک ترجمه آن.

آسمان، بر بام خانه

ترجمه بشعرا ز نادر نادرپور

بر فراز بام خانه
آسمان آرام و آبی
تکدرختی برفشانده
شاخ و برگ آفتابی

بانگ ناقوس انعکاس افکنده سنگین
درسکوت آسمانها
بردرخت بام، مرغی
ناله‌ها سرداده تنها

زندگی آنجاست، آنجا
بازوان برمن گشاده
نغمه‌ای از شهرخیزد
نغمه‌ای آرام و ساده

پرسم ازخود :
«ای که عمری گریه کردی
بازگو آخرچه کردی ؟
بازگو آخر جوانی را چه کردی !»

بیشه محبت

از : پل والری P. valéry (۱۸۷۱-۱۹۴۵)

ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری

در همه آن راه دراز، در کنار هم
اندیشه‌های پاک درسرداشتم
دست یکدیگر را گرفته بودیم
و خاموش بودیم... در آغوش گل‌های تاریک.

مانند دو دل‌داده گام میزدیم
تنها، در آن شب‌زمردین چمنزار،
و در آن میوه جادویی که ماه مهر آمیزست
بامردمان بی شروشور شریک بودیم.

آنگاه، هر دو بر روی چمن جان دادیم
آنجا که بسی دور بود،
در آن بیشه آشنا و زمزمه خوان
هر دو تنها میان سایه‌های لطیف

پس در آسمان، در روشنایی بیکران
گریان گریان، یکدیگر را باز یافتیم
ای عزیز، ای همراه خاموشی.

شاهدخت مالن La princesse Maleine

اثر موريس مترلینك M. Maeterlinck (۱۸۶۲-۱۹۴۹)

خلاصه نمايشنامه

پادشاهی بنام «مارسلوس» موافقت می‌کند که دخترش «پرنسس مالن» با «پرنس هیالمار» پسر «هیالمار» از پادشاهان هلند ازدواج کند. اما «آن»، ملکه زوتلاند، بشدت آزرده دارد که شاهزاده جوان را داماد خود کند. ملکه که زنی فاسد اخلاق است، در شاهزاده که جوان شهوی کم عقلی است نفوذ می‌کند و او را بقتل عام تحریک می‌نماید. ولی «پرنسس مالن» بطور معجز آسائی از مرگ نجات می‌یابد. این بار ملکه بفکر می‌افتد که پرنسس بیچاره را مسموم کند. و چون موفق نمی‌شود. پادشاه را دیوانه می‌سازد و وادارش می‌کند که پرنسس مالن را خفه کند، پرنسس هیالمار، ملکه را که باعث قتل نامزدش شده است، باخنجر می‌زند و بعد خود را هم می‌کشد. در این نمايشنامه که صحنه‌ای از آثار شکسپیر گرفته، صحنه‌هایی که رابطه‌ای باهم ندارند؛ بدنبال یکدیگر می‌آیند. خواننده نمی‌تواند به علت این همه دهشت و وحشت پی‌ببرد. حوادث در میان طوفان و رعد و برق جریان می‌یابد. اتباع هیالمار نزدیک شدن مصیبت را حس می‌کنند و از ترس می‌لرزند. «پلوتور» سگ وفادار پرنسس، احساس می‌کند که خائمش بدست خائنانش کشته خواهد شد و زوزه‌های طولانی می‌کشد.

(یک صحنه از نمايشنامه)

پرده ۴، صحنه ۳

اتاق پرنسس مالن

(مالن روی رختخوابش دراز کشیده است و سگ سیاه بزرگی در گوشه اتاق بنخود می‌لرزد.)

مالن

بیا اینجا، پلوتون، بتومی گویم بیا اینجا! مرا تنها گذاشتند! در چنین شبی مرا یکه و تنها گذاشتند! هیالمار بسوی من نیامد! دایه‌ام هم

نیامد. هر کسی را صدا کنم جواب نمی شنوم. نکند حادثه‌ای در قصر روی داده باشد؟ در تمام روز صدائی بگوشم نرسید. گوئی این جا خانهٔ مردگان است. تو کجائی، سگ سیاه بیچاره‌ام؟ کجائی تو، پلوتون بیچاره‌ام؟ در تاریکی ترا نمی بینم. توهم مثل اتاق من سیاهی. توئی که در آن گوشه می بینمت؟ حتماً این چیزهائی که برق میزند چشمان توست! محض رضای خدا این چشمانت را ببند! بیا اینجا، پلوتون! می گویم بیا اینجا! (در این لحظه طوفان شروع می شود.) توئی که در آنجا می لرزی؟ ترا هیچ این چنین لرزان ندیده بودم! مگر چیزی دیده‌ای! «پلوتون» من! بیا اینجا! پیش من بیا! تو با این ترس و لرزی که داری بالاخره در آن گوشه می میری.

(از رختخوابش بلند می شود، بسوی سگ می رود. سگ عقب عقب می رود و در زیر نیمکت پنهان می شود.)

کجائی «پلوتون» من! آه آتش چشمانت را می بینم. اما چرا امشب از من می ترسی؟ کاش يك لحظه می توانستم بخوابم... خدای من، خدای من، چقدر مریضم! نمیدانم مرا چه می شود. کسی نمیداند، دکتر هم تشخیص نمیدهد. (در این اثنا باد پرده‌های رختخواب را تکان میدهد) آه به پرده‌های رختخواب دست میزنند. کیست که پرده‌ها را تکان میدهد؟ کسی در اتاق من هست! آه، حالا هم ماه توی اتاقم می آید. اما این سایه‌ای که روی فرش می گردد چیست؟ مثل اینکه صلیبی هم که در دیوار هست تکان می خورد؟ کیست که به صلیب دست میزند؟ آه خدای من، آه خدای من! دیگر من نمی توانم اینجا باشم. (بر می خیزد و می کوشد در را باز کند.) مرا در اتاقم حبس کرده‌اند. باز کنید. محض رضای خدا باز کنید، در اتاق من حادثه‌ای اتفاق می افتد. اگر مرا اینجا بگذارید می میرم! دایه جان! دایه جان! کجائی! هیالمار! کجائی؟ (باز هم توی رختخوابش می رود) اقلا رو به دیوار بکنم تا بلکه دیگر در دیوار چیزی نبینم. (در طرفی که به آن رومیکند، لباسها که روی میز دعائی ریخته شده است بر اثر باد تکان می خورد.) آه زیر میز کسی هست!... (باز بر می گردد.)

آه خدای من، سایه باز روی دیوار است (بر می گردد.) آه خدایا، خدایا، حالا روی میز است! اقلا چشم‌هایم را ببندم! (در این لحظه صدای جیرجیر میز و صدای زوزهٔ باد شنیده می شود.) آه خدای من! چه می گذرد، در اتاق من قیامت بر پا می شود! (بر می خیزد) ببینم روی این

میز چیست؟ آه، لباس‌های عروسم بود که مرا بترس می‌انداخت! پس آن سایه روی فرش چیست؟ (فرش را می‌کشد و تکان می‌دهد.) حالا هم از دیوار بالارفت! قدری آب بخورم. (می‌خورد و لیوان را روی میز می‌گذارد.) تخته‌های اتاق چه زیاد صدا می‌کنند! وقتی که من راه می‌روم در اتاق همه چیز بزبان می‌آید. این سایه گویا مال درخت سرو است. جلو پنجره‌ام هست! (بسوی پنجره می‌رود.) خدای من! این اتاقی که بمن داده‌اند چقدر غم افزاست!

(رعد می‌غرد) در نور برق آسمان فقط قبرها را می‌توانم ببینم. خیال می‌کنم که مرده‌ها از پنجره داخل اتاق می‌آیند. می‌ترسم! در گورستان چه طوفانی برپاست! چه باد شدیدی هست! (باز در بستر دراز می‌کشد.) دیگر چیزی نمی‌شنوم! ماه هم از اتاق من رفت. آه کاش صدائی می‌شنیدم! (گوش می‌دهد.) از دهل‌یز صدای پا می‌آید. صدای عجیب... صدای عجیب... صدای عجیب... در اتاقم زیر گوشی حرف می‌زنند. دست‌هایشان روی در کشیده می‌شود. (در این لحظه سگ شروع به زوزه کشیدن می‌کند.) پلوتون! پلوتون! کسی می‌خواهد وارد اتاق شود. پلوتون! پلوتون! اینطور زوزه نکش! آه خدای من، آه خدای من، قلبم از کار می‌افتد!

نظر اجمالی به ادبیات آغاز قرن بیستم

و درهم ریختن مکتبها

ادبیات معاصر، یعنی ادبیات ربع آخر قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم، را نمی توان دارای وحدت و نظم معین و شیوه مشترک شمرد. در حالیکه ادبیات در دوره های گذشته واجد تعادلی، ولی کوتاه و موقت، بود (مثلاً «درون جوئی» در رمانتیسزم و «برون جوئی» در رئالیسم) چنین می نماید که ادبیات معاصر، بدون هیچگونه اشتراك سبك و مضمون، خود را بدست تصادم شخصیت های گوناگون و تحولات متناقض سپرده و، بنابر زمان و مکان و اجتماع و افراد، میان احیای رمانتیسزم نو و حفظ بازمانده های ناتو رالیسم، میان نازکترین غزلیات عاشقانه و خشن ترین رمانهای رئالیستی، میان استحکام کهن زبان نگارش و پیریشانی و آشفتگی روز افزون زبان گفتگو، میان روانشناسی و فلسفه اصالت عمل، میان پرستش هنر و توجه به احکام اخلاق و فلسفه اولی، در نوسان است. ادبیات جدید، مانند نقاشی معاصر، ادبیاتی است که هیچ گونه وجه مشترک و توازن و اتفاق نظر ندارد. ولی اگر از دریافت وحدت آن قاصریم، آیا باید منکر اصالت آن بشویم؟ بیاد داشته باشیم که مثلاً در باره مکتب رمانتیسزم، که اکنون بنظر مادارای وحدت سبك و اشتراك مضمون است، معاصرانش سخن از آشفتگی و بی نظمی و هرج و مرج می برند. ادبیات معاصر هنوز شکل پایداری نگرفته و به غایت تثبیت نرسیده است. هر گاه بدین حد رسید می توان «اصل» را

از «قلب» باز شناخت و میان بازمانده بی ثمر سبکهای کهنه و بدعت بار آور سبکهای نو تفاوت نهاد .

فراموش نکنیم که قرن بیستم را «دوره زوال مکتبها» می نامند و حتی بعقیده بسیاری از سخن سنجان شاید دیگر سبک تازه ای در ادبیات بوجود نیاید . با اینحال ، دردنیای ادب ، سخن از آینده گفتن ، شرط بیهوده بستن است . ولی اگر آینده ادبیات جدید هنوز مبهم و ناپایدار بنماید ، آغاز آن بی تردید دارای وضوح خاصی است . و ما در این فصل می کوشیم که این آغاز را باز نمائیم .

از ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰ ، تقریباً در سراسر اروپا ، نهضت

شکست ناتورالیسم
و «علم تحقیقی»

پیش از آن شیفتگان معدودی داشت از تاریکی و گمنامی بدر می آید . سمبولیسم ، و رئالیسم دست کم در فرانسه ، همزمانند . «گلهای شر» بودلر ، که سرچشمه شعر جدید است ، یک سال پس از «مادام بواری» منتشر شده است . در آن لحظه که رئالیسم به اوج قدرت خود رسیده است ، نیروهای مخالف دیگری در برابر آن قد علم می کنند ، ولی فقط در پایان قرن نوزدهم است که نیروهای جدید وضع را بنفع خود تغییر میدهند . و در ۱۸۹۰ ، «هیپولیت تن» به «پل بورژ» می گوید . «دورنسل ما بسر رسیده است» .

احساس زندگی درون در برابر کشف دنیای بیرون قیام می کند : «فرد» که بسوی خود بر گشته است زندگی جدیدی می یابد و می فهمد که علم جوابگوی همه مشکلات حیات نیست . در برابر اراده علم تحقیقی محض ، آرزوی شناختن راههای گوناگون زیستن به پیش می آید :

ارزشهای مذهبی، ارزشهای هنری، ارزشهای اخلاقی، ارزشهای اجتماعی، شجاعت و عصیان، پرستش خود و پرستش «زمین و مردگان»، پایه میدان می‌نهند. و در پایان این قرن همه حق بجانب «گوته» و «نیچه» میدهند که می‌گفتند: «هر علمی که احساس زندگی را افزون نکند در نظر من بی‌ارزش است».

البته غرض این نیست که توهمات فریب دهنده جانشین حقایق علم شود، خدا و «درون جوئی شاعرانه» را بصورت افسانه و خیال نمی‌نگرند، بلکه آنهارا حقایق محض رهایی بخش می‌شمارند. چون در رئالیسم، واقعیت همانست که هست، ناچار شاعر و نویسنده جز مشاهده آن وظیفه‌ای ندارند. شاید نیز بتوان بر آن تکیه زد و به امید آن زیست. ولی در هر حال برخلاف میل آن، عکس‌العملی نمی‌توان نشان داد. پس نتیجه می‌گیرند که رئالیسم یا «خوش بینی» است و یا «سست‌عنصری». زندگی آکنده از درد و رنج است: «احساس رقت» جانشین «رئالیسم خوش بین» می‌شود و «واقعیت» را طرد می‌کند.

سالها مردم مشتاقانه منتظر بودند که ثمرات علم آشکار شود، و اراده عقل و منطق بر روابط بشر حکم فرما گردد، و حقیقت کلیت و شمول یابد، و انسان خوشبخت و عادل و صلح‌جو بر تخت تاریخ جلوس کند. چنین می‌نمود که جهان در آستانه تعادل قطعی قرار گرفته است، خواه این تعادل «عصر صنعت» یا «عصر علم تحقیقی» یا «اجتماع بی طبقه» یا «آزادی عالمگیر» خوانده شود. ولی بزودی آشکار شد که همه خیال خام می‌پزند: پیشرفت صنعت، فقر و ستمگری را تشدید می‌کند، دنیا را استعمار و جامعه از تصادم

خودخواهی و کینه توزی می نالد، و قرن بیستم بانعره جنگ و انقلاب آغاز می شود.

کشورهای اروپا در پایان قرن نوزدهم دستخوش اختلاط ادبیات ملل و تحولات تاریخی و اجتماعی مشابهی بودند، بزودی تأثیر متقابل در یکدیگر سهولت و سائل مسافرت و مطالعه زبانهای بیگانه و کنجکاوی روزافزون، روابط نزدیک تری میان ملل برقرار می کند. ادبیات معاصر ادبیات جهانگردان و اختلاط زبانهاست. روزبروز بر رونق بازار ترجمه افزوده می شود، و نویسندگان کشورهای مختلف بر احوال و آثار همدیگر اطلاع می یابند. در دوره کلاسیک، ادبیات فرانسه در کشورهای خارجی نفوذ کرده ولی چیزی در عوض نگرفته بود. در عصر رومانتیسم، آلمان به انگلستان و فرانسه الهام بخشید ولی نفوذش محدود و غیر مستقیم بود. فقط در پایان قرن نوزدهم است که تأثیر متقابل و مستقیم اهمیت شگرفی می یابد. هر کشوری می دهد و می گیرد، و ادبیات از چهار چوب حدود ثغور بدر می آید. در پایان قرن، چنانکه در فصل قبل اشاره شد، نفوذ سمبولیسم فرانسه در میان نویسندگان آلمان و انگلیس و روسیه قاطع و شگفت انگیز است. «اشتفن گئورگه» اشعار بودلر و ورلن و مالارمه را به زبان آلمانی ترجمه میکند. «ریلکو» که دوست «رودن» است در پاریس زندگی می کند و به فرانسه شعر می گوید و اشعار والری را به آلمانی بر می گرداند. «روبن داریو»، در بازگشت از پاریس، سمبولیسم فرانسه را برای اسپانیا هدیه می برد. «تی اس. الیات» هنر خود را مدیون «بودلر» و «لافورگ» فرانسوی می داند. ولی فرانسه به همان اندازه که داده است پس می گیرد. انتشار کتاب و گوئه Vogt و بنام «رمان روسی»، ترجمه آثار «نیچه»، و تأثیر «ادگار

آلن پو» در مالارمه بوسیله بودلر، و نفوذ فراوان «اسکار وایلد» و «والتر ویتمن» شعر و رمان فرانسوی را به راه تازه‌ای سوق میدهند.

رمانهای داستایوسکی در آثار ژید و ادبیات آلمان اثر عمیقی می‌گذارد. نفوذ رمان امریکای معاصر، به کمک فلسفه آلمان، رمان فرانسه را در سالهای اخیر از چهار سو احاطه می‌کند. «مارسل پروست» از «هنری جیمس»^۱ الهام می‌گیرد و «ویر جینیا وولف»^۲ از پروست. آندره ژید رمانهای «جوزف کنراد»^۳ و اشعار «رابیندرانات تاگور» را به فرانسه ترجمه می‌کند. آندره مالرو بر آثار «ویلیام فاکنر» و ژان پل سارتر بر رمانهای «دوس پاسوس»^۴ مقدمه می‌نویسند. «توماس مان» ترجمه انگلیسی کتابهای آخرین خود را پیش از متن آلمانی آنها منتشر می‌سازد. و «لاژوس زیلاهی»، نویسنده مجار، آخرین رمانهای خود را مستقیماً بزبان انگلیسی می‌نویسد.

یکی از خصوصیات ادبیات معاصر اینست که

می‌خواهد با هر آنچه در جهان گردا گردش رخ

میدهد و هر آنچه در زمانهای گذشته رخ داده است

تجدید کشف

زمان گذشته

رابطه برقرار کند. کلاسیسیسم فقط متکی به سنن قدیم بود، رومان티سم بدیهه‌گوئی محض را قبول داشت، ولی ادبیات معاصر برای کشف زمان گذشته و جستجوی جوابی برای زمان حال حد و حصری قائل نیست.

۱- H. James رومان نویس انگلیسی (امریکائی نژاد) که شاهکار

او «تصویر یک زن» است (۱۸۴۳-۱۹۱۶)

۲- V. Woolf خانم نویسنده معاصر انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱)

۳- J. Conrad رمان نویس لهستانی که آثار خود را بزبان انگلیسی

نوشته است (۱۸۵۷-۱۹۲۴)

۴- Dos Passos رمان نویس معاصر امریکائی (متولد ۱۸۹۶)

ادبیات، به گفته «الیات»، نظام واحد کلی است و نویسنده معاصر می‌کوشد که وابستگی خود را درین نظام تعیین کند. هر نهضت ادبی جدیدی به تجدید کشف گذشته می‌رود و یا گذشته‌ای را برای خود جعل می‌کند، و شیوه تازه‌ای برای مطالعه و درک آثار گذشتگان بدست می‌دهد. شعر سمبولیستی در واقع کشف تازه‌ای از اشعار بودار و مالارمه و رمبو بود. سوررئالیسم، چنانکه خواهیم دید، آثار «مار کی دوساد»^۱ و «لوتره آمون»^۲ را از بوته فراموشی بیرون می‌کشد و فصل جدیدی در تاریخ ادبیات گذشته می‌گشاید. الیات اشعار و فلسفه «جان دان»^۳ و «شاعران الهی» قرن هیجدهم انگلیسی را زنده می‌کند.

علم تاریخ ادبیات هر روز کشف تازه‌ای می‌کند و اکتشافات کهنه را عمیق‌تر می‌سازد. سنت خاصی بر دنیای ادب حکم نمی‌راند و نویسنده معاصر، که بر آزادی و تنهایی خود واقف است، می‌کوشد که با بازی احیای گذشتگان رضای خاطری بدست آورد. خاصه آنکه ادبیات روز بر و ز تلاش بیشتری برای آفرینش شکلها و قالب‌های تازه بیان می‌کند و نویسنده، برای حصول این مقصود، ناچار از تجارب فنی گذشتگان استمداد می‌طلبد.

آغاز عصر رمان

در دوره «ورشکستگی ناتورالیسم»، رمان نویسان کوشیدند که در خارج از چهار دیواری این مکتب، آثارشان را کامل‌تر سازند. ازینرو صفت مشخص رمانهای این دوره را فقط از روی روش کار نویسنده و موضوع و محتوی

۱- Marquis de Sade نویسنده فرانسوی (۱۷۴۰-۱۸۱۴)

۲- Lautréamont شاعر فرانسوی (۱۸۴۶-۱۸۷۰)

۳- John Donne شاعر و عارف و واعظ انگلیسی (۱۵۷۲-۱۶۳۱)

آن می‌توان تقسیم بندی کرد.

در واقع رمان، که بیش از شعر پابند توقع و عادت خوانندگان و کمتر از شعر مستعد تحول است، در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم دستخوش همان تغییر و تبدل قرار گرفته بود. از ۱۸۹۷ تا ۱۹۰۲، مرگی «آلفونس دوده» و «ادمون دو گنکور» و «امیل زولا» پایان دوره کهنه را اعلام کرد. در ۱۸۸۷، همانطور که اشاره شد، «بیانیة پنج نفر» که بر ضد رمان «زمین» اثر امیل زولا منتشر گشت مخالفت پیروان قدیم را علنی ساخت. در سالهای آخر قرن، رمانهای پیر لوئیس P. Louys (مانند «آفرودیت» و «زن و بازیچه») و داستانهای فرانسیس ژامز F. Jammes پاپای نهضت جدید شعر به پیش میرود. کتاب «مرید» اثر پل بورژ P. Bourget و دو مجلد «پرستش خود» اثر موریس بارس M. Barrès رمان را بسوی طرح مسائل زندگی درونی و تسجیل لزوم تصمیم اخلاقی متوجه می‌کند. رمانهای آباتول فرانس (مانند «جنایت سیلوستر بونار» و «تائیس») بالحن شاعرانه بیان و حضور مداوم داستان نویس در میان داستان و رسالت رمان برای نمودن شیوه صحیح زندگی، درست در نقطه مقابل ناتورالیسم قرار می‌گیرد. حتی پیر لوئی P. Loti نیز با بیان سوز هجران رمانتیک و شرح سفر به نقاط دور دست و تغزل عاشقانه سبک (مانند «آزاده» و «ماهیگیران ایسلند») از مکتب ناتورالیسم دور می‌افتد.

با اینحال، این نکته را نیز بگوئیم که رمان و نمایشنامه در دوره رئالیسم قالبی را که مناسب فهم خواننده متوسط باشد پیدا کرده بودند: در مورد مفهوم واقعیت (رئالیت) و شیوه شرح و بیان آن موافقت ضمنی همه نویسندگان جلب شده بود. بنابراین خصوصیات مشترک رمانهای این دوره

را می‌توان به شرح ذیل خلاصه کرد :

توصیف واقعی و حقیقت‌نمای اجتماع در حول محور يك داستان جالب
خلق قهرمانانی زنده و كاملاً منفرد و تك‌رو،
هنر بیان واقعیت آن‌گونه که در نظر خواننده جلوه حقیقت داشته باشد،
قدرت نمائی در منطق کلام و ساختمان داستان و استحکام بیان و
يك‌دستی سبك :

ولی، رومانهای این دوره را بطور کلی می‌توان به دو دسته تقسیم کرد
رمان مبنی بر روانشناسی (Roman psychologique) و رمان مبنی بر مشاهده
و وقایع نگاری (Roman d'observation).

از سال ۱۸۵۵ تا ۱۹۲۰ نویسندگانى بمیان آمدند که
۱- روانشناسی به پیروی از «استان‌دال» و «بالزاک» و «برادران گنکور»
به نوشتن رمانهای روانی پرداختند با این تفاوت که درك اخلاقی استان‌دال
و اندیشه‌های عمیق بالزاک و کوشش هنری گنکورهارا کنار گذاشته بودند.
رمانهای این نویسندگان حاوی تحلیل روانی و تشریح طبیعت و صحنه‌های
عاشقانه و توصیف اجتماع بود. از میان این نویسندگان می‌توان پل هر ویو
P. Hervieu و برادران پل و ویکتور مارگریت Margueritte و مارسل پروو
Prévost و ادوار استونیه Estaunié و ادمون ژالو Jaloux و پل بورژ
را ذکر کرد.

هیچيك از این نویسندگان در شیوه رمان نویسی دست به کار تازه‌ای
نزدند یعنی در این دوره‌ای که مورد بحث ماست صفت مشخص رمان روانی
نه در شیوه نگارش آنست و نه در مزیت اخلاقی آن، بلکه در موضوعات خاصی
است که انتخاب می‌کند. يك رمان در ادبیات این دوره هم از نظر شیوه نگارش

وهم از لحاظ ابتکار در انتخاب موضوع و پروراندن مضمون مقام مهمی را اشغال کرده و آن رمان معروف «لو گران مولن Le Grand Meaulnes» اثر آلن فورنیه Alain-Fournier است که در سال ۱۹۱۳ منتشر شد. نویسنده درین کتاب، یعنی تنها کتابی که نوشته، بازبردستی خاصی رؤیا و واقعیت را باهم مخلوط کرده و یکی از زیباترین شاهکارهای رمان فرانسه را بوجود آورده است. در میان آثاری که شامل تحلیل روانی کودکان است، این کتاب درخور اهمیت بسیاری است. قسمتی از حادثه داستان از حقیقت زندگی گرفته شده و قسمت دیگر جنبه تمثیلی دارد. این رمان که به نثر شاعرانه‌ای نوشته شده آثار ژرار دو نروال را به خاطر می آورد.

آثار نخستین خانم کوئت Colette نیز در همین دوره بوجود آمد. «خانم کوئت» که از بزرگترین زنان نویسندۀ دنیا است گذشته از این که لغات و استعارات بیشتر و زبان نسبتاً تازه‌ای بکار می برد با سبک عالی و برجسته‌ای دقایق احساسات درونی و زندگانی قهرمانان خود را مورد تحلیل قرار میدهد و بدینسان دامنه رمان روانی و تحلیلی را وسیع تر می سازد.

در همین زمان مارسل پروست Marcel Proust (۱۸۷۱ - ۱۹۲۲)، که شاید بزرگترین رمان نویس جهان در قرن بیستم باشد، با نفوذ و تأثیر بیشتری پایه میدان می نهد و مرحله تازه‌ای در نوشتن رمانهای تحلیلی ایجاد می کند. شاهکار بزرگ او بنام «در جستجوی زمان از دست رفته» که در پانزده مجلد نوشته شده دارای حادثه و داستان مشخص و معینی نیست. درست است که قهرمان آن در آغاز کتاب، کودک است و در پایان مرد بزرگ کاملی می شود ولی رشته‌ای که حوادث زندگانی او را بهم ربط دهد وجود ندارد. «پروست» با کاوش و تعمق حیرت انگیزی مسائل متعددی از قبیل زمان و خاطرات و

حافظه و عشق و حسد و حماقت و علاقه به موسیقی و ذوق تأثیر و هنر دوستی و آخر الامر گناه و ننگ را مورد بحث و تحلیل قرار داده است. نویسنده، برای تشریح این مسائل، روحیات و مشخصات کسانی را که در دوران کودکی یا سایر سنین زندگانی خود در اطرافش دیده در خاطر زنده می کند و قهرمانان مختلف نظیر آنان می آفریند و تیپهای معین مشخصی بوجود می آورد. اغلب این قهرمانان نمونه های کاملی از افراد اجتماع و بشریت اند. نویسنده همچنین محیط ها و مکانهای متعددی را توصیف و تشریح می کند و تأثیرش را در احساسات و روحیات قهرمانان داستان بازمی نماید.

«پروست» کوشیده است که در آثار خود تصور ذهنی «زمان» را در مورد مسائل مربوط به زندگانی درونی انکار کند و نشان دهد که زمان گذشته و حال، در ذهن آدمی، دو کیفیت مجزا و بی ارتباط نیست. در کتاب بزرگ «پروست» گذشته و حال درهم می آمیزد و اگر هم از یکدیگر تشخیص داده شود فقط از لحاظ کیفیات و عوارض است نه از نظر ماهیت و نفس امر.

جای تردید نیست که عقاید «پروست». درین باره، نزدیک به عقاید برگسون Bergson، فیلسوف معاصر فرانسوی، است. در نظر هر دو، زمان از لحاظ کمیت اهمیت خود را از دست میدهد و فقط ارزش کیفی پیدا می کند.

در آغاز این قرن، رمانهایی که بصورت مشاهده و

وقایع نگاری نوشته شده بیش از رمانهای روانی

رواج می یابد. نویسندگان این قبیل رمانها

می خواهند داستان خود را بصورتی تنظیم کنند که بتواند گوشه ای از

۲- مشاهده و
وقایع نگاری

اجتماع را بصراحت و تمامی نشان دهد، بنا بر این، به وضع عمومی اجتماع یا عصر بیش از احساسات و روحیات مشخص افراد توجه دارند. آثار آنان گاهی جنبه تشریح آداب و رسوم (Roman de mœurs) به خود می گیرد و گاهی بصورت «رمان اجتماعی» درمی آید. درین رشته، موضوعاتی که می تواند مورد بحث قرار گیرد، متعددتر و بیشتر از رمان روانی است. از زندگانی اشرافی گرفته تا زندگانی شهرستانی و روستائی و بالاخره ولگردی و خانه بدوشی مورد توجه نویسندگان این قبیل رمانهاست. این نویسندگان شیوه کار خود را اکثراً از پیشوایان رئالیسم و ناتورالیسم گرفته اند. در میان این نویسندگان، آنان که سفر به سرزمینهای دور (Exotisme) را مورد بحث قرار داده اند جای مهمی اشغال می کنند. مانند پیر لوتی Loti و برادران تارو Tharaud در فرانسه و کیپلینگ Kipling در انگلستان.

بزرگترین نمایندگان این مکتب در قرن بیستم نمودور درایزر T. Dreiser (نویسنده «تراژدی امریکائی») در امریکا و ژول رومن J. Romain (نویسنده «رادمردان Les Hommes de bonne volonté») در فرانسه است. ولی شاهکار این قبیل رمانها، به عقیده اکثر سخن سنجان، رمان ده جلدی «خانواده تیبو Les Tibault» اثر روزه مارتن دوگار R. Martin du Gard نویسنده معاصر فرانسوی است.

بسیاری از سخن سنجان، مانند ژرژ سیمنون

عصر رمان

Simenon، رمان نویس معاصر بلژیکی، عقیده دارند

که قرن بیستم را می توان «عصر رمان» نامید همانگونه که مثلاً قرن هفدهم را «عصر تراژدی» می خواندند. البته انکار نمی توان کرد که پیش از قرن بیستم

رمانهای بزرگ و بیمانند و فنا ناپذیری نظیر «تریستان و ایزوت» و «مانون لسکو» و «شاهدخت کلو» و «سرخ و سیاه» و «صومعه پارم» و «بابا گوریو» و «کوزین بت» و «مادام بواری» و «دیوید کاپر فیلد» و «آرزوهای بزرگ» و «جنگ و صلح» و «جنایت و مکافات» و «برادران کارامازوف» وجود داشته‌اند. ولی در آن زمانها رمان هنوز راه و رسم قطعی و شیوه نگارش خاص خود را پیدا نکرده بود و مردد و لرزان در راه آزمایش پیش میرفت. ولی در قرن بیستم می‌توان ادعا کرد که رمان راه خود را پیدا کرده و بسوی شکل «کلاسیک» خود نزدیک شده است.

اکنون، در همه کشورها، دست کم نود درصد آثار ادبی چاپی را رمان تشکیل میدهد و شعر و نمایشنامه و دیگر انواع ادبی در مراحل بسیار پائین‌تری قرار دارند. بقول ژرژسیمنون «از رمان روسی تا رمان امریکائی، از رمان فرانسه تا آثار امریکای جنوبی و فنلاند، جنبشی عظیم و پر قدرت، و شاید ناشناخته، احساس می‌شود، تخمیری که بی شک شرابی مردافکن بوجود خواهد آورد. و این شراب، این حباب لرزان...، این طلب حق حیات و اراده زندگی یک جنین ناپیدا، همان رمان فرداست. و اگر بهتر بگوئیم نطفه عصر رمان است که دارد بسته می‌شود.»^۱

به عقیده ژرژسیمنون، رمان هم اکنون در دو جریان عظیم و عالمگیر پیش می‌رود: یکی «رمان وقایع نگاری» است که بر طبق نسخه رمانهای چند جلدی، مثل «تراژدی امریکائی» اثر تئودور درایزر و «در جستجوی زمان از دست رفته» اثر پروست و «خانواده تیپو» اثر روزه مارتن دو گار بوجود آمده و غرضش ثبت دقیق وقایع است، و دیگری «رمان بحرانی» است

۱- نقل از مجله «سخن» دوره ششم، شماره ۱۲، ص ۱۰۹۶.

که به تراژدی، بخصوص تراژدی های «شکسپیر»، نزدیک تر است و غرضش نمایش بحرانیهای روحی قهرمانان طوفان زده است. رمان نوع اخیر در اصل از فرانسه نشأت یافت، سپس به امریکا رفت و اکنون بر رمان آن کشور حکومت می کند. نمایندگان بزرگ جریان اخیر در فرانسه ژولین گرین J. Green و ژرژ برنانوس G. Bernanos هستند.

و در پایان مقال چنین نتیجه می گیرد: «رمان بحرانی یا رمان وقایع نگاری، یا این یا آن، چه فرق می کند؟ آنچه مهم است آیا این نیست که رمان تصفیه شود و از تمام اجزائی که جوهر اصلی او را تشکیل نمی دهد مبرا گردد، و وسیله بیان و زبان حال دورهء ماشود و همان وظیفهء تراژدی را در روزگاران کهن بر عهده بگیرد؟

«عصر رمان، رمان کلی، رمان پاک و خالص، رفیع ترین قله هنر ادب، آیا دور است یا نزدیک؟ نمی دانم. ولی مطمئنم که روزی فرا خواهد رسید.»

چند تلاش کوچک و کم دوام

از آغاز این قرن، گروهی از شاعران و نویسندگان به فکر ایجاد مکتب های فلسفی و ادبی تازه ای افتادند و ادعا کردند که ادبیات جهان باید بر پایه فکری نو گذاشته شود. ولی دامنه فعالیت این گروه گسترش نیافت و از خود و جمع معدود پیروانشان تجاوز نکرد. اکنون، به اجمال، هر يك از این مکتب ها و پایه گذاران آن را معرفی می کنیم.

مهمترین پیشوایان این مکتب عبارتند از :

ناتوریزم
S. - G. Bouhéliér و اوژن سن ژرژ بوئلیه
Naturisme

مونفور Eu. Montfort. بیانیۀ آنهادر. ژانویه

۱۸۹۷ در روزنامه فیگارو منتشر شد. شعرای «ناتوریزم» هم‌سردی و خشونت سبک «پارناس» و هم‌ریزه کاریها و موشکافی‌های بی‌مایه «سمبولیزم» را رد می‌کردند. غرض این بود که تحولی در شیوۀ تغزل ایجاد کنند و برای حصول این مقصود در صدد کشف منبع الهامی سالم و نیرومند برآمدند. در آثار خود، زندگی و طبیعت و عشق و کار و شجاعت را تجلیل می‌کردند. هرچند توفیق نیافتند که مکتب خود را بکرسی بنشانند ولی، در خارج از مکتب، شوقی بوجود آوردند که در اشعار آنادونوآی Anna de Noailles و فرانسیس ژامز تجلی کرده است.

بسیاری از سخن‌سنان، «مائده‌های زمینی» اثر آندره ژید را در زمرۀ آثار این مکتب می‌شمارند.

این مکتب که تقلید و تلفیقی از مکتب رئالیسم

و ناتورالیسم فرانسه است در ایتالیا بوجود آمد و

وریسم
Vérisme

در همانجا نضج گرفت و پس از چند سال از میان

رفت بی‌آنکه در کشورهای دیگر نفوذ کند، مؤسس و پایه‌گذار آن

نویسنده زبردستی بود اهل سیسیل بنام **جیوانی ویرگا** Giovanni Verga

(۱۸۴۰-۱۹۲۲) که در زمان جوانی داستانهای عوام پسندی منتشر کرده

بود ولی در سن کمال به توصیف عمیق و فیلسوفانه زادگاه خویش پرداخت.

شاید کثرت افراد انسانی در زمینه داستانهای او موجب شد که «ورگا»

بتدریج شکل تازه‌ای به رئالیسم فرانسویان بدهد: بدین معنی که سبک او

شاهراه رئالیسم ایتالیاراپیدا کرد و بالحن سوزان و تند و خشن و بی پرده‌ای شیوه بیان نویسندگان قدیم ایتالیا را با فلسفه اخلاقی **تامس هاردی** انگلیسی درهم آمیخت و زبان ساده منسجم و برنده‌ای آفرید که به ایجاد يك مجموعه داستان (بنام «قصه‌های روستائی») و دو رمان محکم و قوی منتهی شد. این آثار نماینده شیوه مکتبی است که نسل بعد، آنرا «وریسم» می خواند .

این مکتب پس از آنکه مدت سی سال گمنام ماند امروز بعنوان نمونه بی مانند هنر داستانسرایی ایتالیا تلقی می شود. از دیگر نویسندگان پیرو این مکتب **لوئیجی کاپو آنا Capuana** و **ماريو پراتزی Pratesi** و **ماتیلد سِرانو Serano** و مهم تر از همه خانم **گراتسیا دلدا Grazia Deledda** را می توان نام برد .

فوتوریسم ، که از کلمه « فوتور Futur » بمعنی

« آینده » گرفته شده ، مانند « وریسم » نخست در

ایتالیا پدیدار شد و بتدریج در کشورهای دیگر

فوتوریسم

Futurisme

نفوذ کرد. بانی آن شاعر معروف ایتالیائی **مارینتی Marinetti** (۱۸۷۶-

۱۹۴۴) بود. به عقیده «مارینتی» در قرن بیستم، که عصر تمدن و دوران

پیشرفت صنایع است، باید برای ادبیات سبك و زبانی «ماشینی» ایجاد کرد.

«فوتوریسم» در آغاز بر ضد سبك و عقاید **دانوئیزیو D'Annunzio**

شاعر و رمان نویس ایتالیائی (۱۸۶۳-۱۹۳۸)، و مغلق گوئی های شاعران

آن زمان قیام کرد و علیرغم شاخه ای از سمبولیسم، که مبتنی بر الهام و

مکاشفه و شهود بود، هر گونه تغزل را از شعر طرد کرد و سبکی نثر مانند

بوجود آورد که می خواست نشان دهنده تلاشها و سروصداهای زندگی

صنعتی نو باشد و جز از جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی و حرکت چرخهای ماشین و سیراتومبیل و غرش هواپیما، که همه مبین دنیای «آینده» اند، سخن نگوید. فوتوریسم با هر گونه ابراز احساسات و بیان هیجانات درونی شاعر و رعایت قوانین دستور زبان و معانی و بیان مخالف است و آزادی «کلمات غیر شاعرانه» را مطالبه می کند و برای بیان این مقصود کلمات مقطع و نامربوطی شبیه به اصطلاحات تلگرافی از خود می سازد.

فوتوریسم، پیش از انقلاب اکتبر، در شعر روسی نفوذ کرد و مکتب سمبولیسم را از پای بست ویران ساخت. فوتوریسم روسی، گرچه در آغاز شباهتهائی با فوتوریسم ایتالیائی داشت. ولی خود دارای اختصاصاتی بود که به تدریج آنرا از سرچشمه نخستین جدا و متمایز می ساخت. نماینده بزرگ این سبک در ادبیات روسی **ولادیمیر مایاکوفسکی** (۱۸۹۲-۱۹۳۰) است که شیوه این مکتب را بصورت وسیله مناسبی برای تبلیغات انقلابی در آورد و آنرا بهترین راه برای نزدیک کردن شعر به ذوق و سلیقه عوام می دانست. «مایاکوفسکی» در شعر روسی وزنی تازه و الفاظ و عباراتی جدید و حتی تمثیل-ها و استعاراتی عجیب و غریب ایجاد کرد، الفاظ جاری و عبارات روزنامه‌ای را در شعر بکار برد و قواعد جمله سازی و صرف و نحو زبان ادبی را درهم شکست. فوتوریسم پیش از جنگ جهانی اول در اروپا و تا سال ۱۹۲۱ در روسیه بکلی از میان رفت و دیگر اثری از خود باقی نگذاشت.

این مکتب بوسیله دو شاعر و نویسنده فرانسوی بنام

والری لار بو Valery Larbaud (۱۸۸۱ - ۱۹۵۶)

و پل موران Morand (متولد ۱۸۸۸) وارد ادبیات

جهان وطنی

Cosmopolitisme.

شد و مبتنی بر این اصل بود که همه مردم - البته نه مردم يك کشور بلکه مردم تمام دنیا - باید خود را هموطن یکدیگر بدانند .

پیروان «فوتوریسم» و دیگر مکتب‌های تازه بدوران رسیده، گرچه نسبت به گذشته و حال عصیان کرده و شاعر شورش بودند، ولی در واقع نه تنها خود را در زمانه تنها و تبعیدی نمی‌دیدند بلکه می‌خواستند از همه لذت‌های جهان - آنگونه که هست نه آنگونه که باید باشد - بهره‌مند شوند .

گریز و تنفر آنها از نسل‌های گذشته بدین سبب بود که وجود خود را شایسته زمان حاضر و تمدن ماشینی و تجمل پرستی می‌دانستند. در نظر این شاعران، شعر وسیله ایست مانند وسایل دیگر که با وزن و آهنگ خود می‌تواند حرکت و سرعت زندگی جدید را بیان کند . شاعر موظف است که شرح تملک جهان را به دست اشرف مخلوقات و غرش ماشین‌ها را که علامت قدرت بشریست و پیشرفت سرسام آور سرعت را به شعر درآورد. و چون حصول این مقصود جز از طریق مسافرت و حضور مداوم شاعر در همه کشورهای جهان میسر نیست، ناچار شاعر باید از قیود ملیت آزاد شود و خویشتن را هموطن همه جهانیان بداند. از همینجاست که عقاید و اصول این مکتب جدید سرچشمه می‌گیرد.

«والری لاربو» خود از کسانیست که سراسر عمر را در شهرها و کشورهای مختلف به سیروسیاحت گذرانده است. چندین زبان خارجی را بخوبی می‌دانست (نوشته‌هایی به انگلیسی و اسپانیایی و ایتالیایی از او در دست است) و آثار «جیمس جویس» و «باتلر» و «کنراد» را نخستین بار به فرانسه ترجمه کرد. اشعار لاربو در سال ۱۹۰۸ با عنوان «اشعار آ. او. بارنابوت» ترجمه کرد. اشعار لاربو در سال ۱۹۰۸ با عنوان «اشعار آ. او. بارنابوت» ترجمه کرد. اشعار لاربو در سال ۱۹۰۸ با عنوان «اشعار آ. او. بارنابوت» ترجمه کرد.

«Les Poésies d' A. O. Barnabooth» منتشر شد. «بارنابوت» میلیاردر جوانی است از اهالی امریکای جنوبی که به گرد جهان می‌گردد و از تماشای

سلطهٔ بشر بر طبیعت مست می شود و شعر می گوید. «اشخاصی را که سفر نمی کنند و همیشه بدون احساس ملال در کنار مدفوعات خود بسر می برند» تمسخر و تحقیر می نماید، ولی اشعار خود را نیز به «غر غر خفهٔ بادهای معده و روده که شخص مسءول آن نیست» تشبیه می کند. از خوشی های مسافرت راحت و مجلل و سریع امروزه و از منظرهٔ شهرها و تمدنهای گوناگون و از دیدن عشقها و لذتهای مردم سرمست می شود. در کشتی می نشیند و ناگهان می بیند که «دریچهٔ اتاق کشتی مانند ویتترین مغازه ایست که در آن دریارا می فروشند» ولی چون به اتاق مجلل خود در مهمانخانه بازمی گردد بباد «بادشامگاه چمن ها و بوی یونجهٔ تازه چیده» می افتد و هوس دیدار شهر خود را می کند. عاقبت از خود می پرسد که چون تمدن مادی آدمی را از زندگی درونی محروم کرده است آیا وظیفه و رسالت شاعر این نیست که این زندگی درونی را به انسان سرخورده و سرگردان بازگرداند.

اشعار و داستانها و قطعات کوتاه «بارنا بوت» مرتب تا سال ۱۹۲۳ منتشر می شد. سرانجام جوان میلیاردر اندوهگین و ملول، با عشق پاک و بی آلاش دختری از اهل همان امریکای جنوبی آشنا می شود و خوشبختی را در کشور خود بازمی یابد.

در اشعار لار بومی توان حساسیت «ویتمن» و هزل «باتلر» و عقاید نیشدار «نیچه» و «ژید» و ادراک عمیق «پروست» را در کنار هم دید.

این مکتب بوسیلهٔ ژول رومن J. Romaines شاعر

و نویسندهٔ فرانسوی (متولد ۱۸۸۵) بوجود آمد.

اوانیسم

Unanimisme,

این نویسنده سابقاً بکمک شش تن شاعر و نویسنده

دیگر، از جمله ژرژ دو هامل و ژرژ شنویر Chennevière (۱۸۸۴-۱۹۲۷)،

مجمعی بنام «گروه آبی» تشکیل داده و در آغاز قرن بیستم بر ضد فردپرستی سمبولیست ها قیام کرده بودند و می خواستند شعر را مسئول مشترک قرن خود کنند. آنچه در اعماق قلب خود می یافتند، دوستی طبیعی و تفقدی به حال شادیه و رنجهای بشری بود. «دو هامل» می گفت: «اگر تمدن درد دل آدمی نباشد در جای دیگر هم نیست.» بدین طریق شعری بوجود آمد که تمایلات اجتماعی و بشر دوستی داشت و غرضش، برخلاف اشعار قرن نوزدهم، تبلیغ افکار کلی نبود بلکه می خواست زندگی را به مدد عشق و عاطفه تغییر دهد و شرف حقیقی انسان را آشکار کند.

دیری نگذشت که افراد این گروه از گروه پراکنده شدند و چند سال بعد «ژول رومن» به کمک «ژرژ شنویر» بنای مکتب «اونانیمسم» را پی افکند و تا سال ۱۹۱۳ چندین مجموعه شعر، مانند «روح انسانها L'Ame des Hommes» «وزندگی دسته جمعی Le Vie unanime»، منتشر ساخت و کوشید که بوسیله شعر روح یگانه‌ای برای گروههای بشری بسازد، روحی که در عین حال با روحیه یکایک افراد آن گروه تفاوت دارد.

اصول «اونانیمسم» از استدلالی ساده آغاز می شود: در وجود هر یک از ما افکار و احساساتی هست که خاص خود ماست، و افکار و احساسات دیگری نیز هست که اجتماع ما و گروههای بشری گرداگرد ما (مانند کشور و خانواده و همکیشان و همکاران) و حتی افراد جمعیتهای احتمالی و اتفاقی (مانند تماشاگران یک نمایشنامه یا مسافران یک اتاقک راه آهن) به ما تلقین یا تحمل کرده اند. مکاتب هنری و فلسفی تا کنون می گفتند که «فرد» برای نیل به آخرین درجه تکامل باید شخصیت انفرادی خود را پرورش دهد و از دخالتها و تأثیرات دنیای خارج پرهیز کند. ولی اونانیمسم - با

الهام از آراء فلسفی «اگوست کنت» و نظریات اجتماعی «دور کهایم»^۱ - این قضیه را وارون می کند و اجتماع را منشاء تکامل و نبوغ و شکفتگی نیروهای فردی می داند: قدرت گروههای اجتماع بر تمام افراد تشکیل دهنده آن برتری و تسلط دارد، و همین قدرت، علاوه بر بخشش عقل سلیم و قضاوت صحیح درباره مسائل بشری، احساس هیجان انگیز نیروی دسته جمعی و معاضدت و برادری را نیز به آدمی اعطای می کند.

کلاسیسیسم با افراد سروکار داشت؛ شاعران سمبولیست در گوشه تنهایی سر به جیب تفکر فرو می بردند؛ ولی اوانیسم به اعضای هیأت اجتماع رومی کند و می گوید: «اندیشه شما باید اندیشه گروهی باشد نه فردی»، زیرا یک زن و شوهر، یک مجلس انس، یک جماعت متفرق، همینکه بر اثر ایمان و عشق به جنبش و هیجان در آیند روح مشترک خلق می کنند که همان «خدا» است.

می توان گفت که آئین این مکتب از مشرب عقاید تولستوی «بخصوص مسیحیت خاضعانه او» و منظومه های «ویتمن» (شاعر دموکراسی صنعتی) و اشعار «امیل و رآرن» (شاعر شهرها و قصبات) و نظریات جامعه شناسانی مانند «دور کهایم» و «گوستاو لوبون» و بالاخره فلسفه آیدآلیسم سیراب شده است.

ژول رومن در کتابهای دیگر خود، بخصوص در *رمان بزرگ* «رادمردان» فقط به معرفی و وصف این روح یگانه جامعه اکتفا نمی کند، بلکه تاریخ آنرا نیز می گوید و سرنوشتش را تعیین می نماید.

۱ - Durkheim جامعه شناس فرانسوی که امور اخلاقی را به امور اجتماعی مربوط می کرد و امور اجتماعی را از «وجدان افراد» مستقل و متمایز می دانست (۱۸۵۸ - ۱۹۱۷).

مکتب‌های دیگری نیز در آغاز قرن بیستم مانند
مکتب‌های کوچک دیگر شهاب‌ثاقب درخشیدند و ناپدید شدند. از میان این
 مکاتب مستعجل زودگذر می‌توان از «مکتب رومن
Ecole romane» (که بیشتر به سیاست می‌پرداخت تا به ادبیات، ورستگاری
 را در رجعت به گذشته دور می‌دید) و مکتب «ورلیبریسیم *Vers-librisme*
 (طرفداران شعر آزاد) و «اومانیسم *Humanisme*» (بشر دوستان) و
 «کلاسیسیسم نو» و «رمانتیسم نو» یاد کرد، ولی چون تأثیر مشخصی در ادبیات
 نداشته و مشوق نویسندگان و شاعران بزرگی نبوده‌اند به همین تذکار
 مجمل بسنده می‌کنیم.



Cubisme

مقدمه جریانهای ادبی پس از جنگ

همانطور که در فصل پیش اشاره کردیم، مکتبهای جدیدی که پس از مکتب سمبولیسم در پایان قرن نوزدهم روی کار آمد، دامنه نفوذ خود را تا قرن بیستم و جنگ جهانی اول کشاند. چندین نویسنده بزرگ که در نوشتن رمان و نمایش و تحقیق شهرت یافته اند، مانند ژول رومن و آندره ژید و ژرژ دو هامل، کار ادبی خود را از شعر شروع کردند. در نتیجه، بحث وجدال شدیدی درباره فن شعر و حتی ماهیت و چگونگی شاعری در گرفت که اصول آنرا می توان به شرح ذیل خلاصه کرد :

۱- ماهیت و کیفیت «الهام شاعرانه» چیست؟ آیا شعر باید آخرین درجه تجلی نیروی عقلانی باشد یا با عرفان و اشراق پیوند یابد؟ آیا شعر يك نوع تجربه مذهبی و «ریاضت» است؟ یا بازی بی ثمر و بی منظور کلمات و اوزان مسلسل است؟ ژول رومن در کتاب «آفرینندگان» حسب حال شاعری را می نویسد که الفاظی را بر حسب اتفاق از کتاب لغت در آورده و پهلوی هم چید و موضوع جالبی برای سرودن شعر کشف کرد. «دادائیسم»

از همینجا ناشی می شود .

۲- آیا شعر باید «ارابه اندیشه» شود و عقاید عمیق فلسفی را بیان کند؟ یا فقط به ساختن آهنگ های خوش آیند بپردازد و معنی را تابع موسیقی کلام کند؟ از همین جاست که جدال «شعر سره» آغاز می شود .

۳- آیا شعر باید ، در هر حال ، معنای واضح و مشخص و روشنی داشته باشد یا به شیوه مالارمه در تنگنای افکار مبهم و تاریک فرو رود؟ و بنابراین آیا شعر باید در قلمرو فهم گروه وسیع عوام قرار گیرد یا فقط به انحصار معدودی از خواص در آید؟ پل والری هواخواه اصل اخیر است .

۴- آیا شعر باید به همه سنن ادبی پشت پا بزند و الفاظ و زبان تازه ای بیابد و شیوه بیان دیگری کشف کند و بدعت های «رمبو» و «لافورگی» را تا پایان ادامه دهد و از قیود زبان جاری و تعبیرات رایج و متداول و ارهد و در هذیان الفاظ غوطه ور شود؟ اصول مکتب «سوررئالیسم» از همین جا سرچشمه می گیرد .

۵- سرانجام، آیا شاعر باید پابند اوزان و قوافی قدیم باشد یا به شعر آزاد رو کند و حتی وزن و قافیه و عروض و بحر را به کناری نهد و جز نثر آهنگدار نگوید ؟

این مسائل در کتابهای متعددی مانند «فن شعر» (۱۹۱۳) از پل کلودل ، و «رساله ای در باب صنعت نظم» (۱۹۲۳) از ژول رومن و «شنویر» ، و «شعر سره» (۱۹۲۵) از «آ به برمون Brémond» و در بیانیه سوررئالیستها و ضمن درسهای پل والری در مدرسه «کلژ دو فرانسه» (به خصوص رساله «مقدمه ای بر فن شعر») مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است .

جوابهای گوناگون و متناقضی به این سؤالات داده شده است . عده ای

از شاعران پیشاپیش صفهای تندرو قرار گرفتند و برخی، از «خیرالامور اوسطها» پیروی کردند، و دیگران به عقب برگشتند و عقاید کهن را به میل و ذوق خود تفسیر نمودند و در نتیجه، مکتبهای «کلاسیسیسم نو» و «رمانتیسم نو» را بوجود آوردند. ولی شدیدترین عقاید افراطی از مکتب «کوبیسم» که پیش از جنگ جهانی اول تشکیل شد آغاز می شود. و اینک به شرح این مکتب می پردازیم.

کوبیسم پیش از آنکه وارد ادبیات شود، در نقاشی کوبیسم در نقاشی قدم به عرصه وجود گذاشت. در آغاز قرن بیستم هنوز اصول مکتب «امپرسیونیسم» بر عالم نقاشی حکمرانی می کرد. مکتبهای بعدی، مانند مکتبهای ادبی، به نظریات افراطی تندرو متمایل شدند و تصادم همیشگی میان طرفداران نو و نگهبانان اصول کهنه را بیدار کردند. مکاتب «پیشرو» تقلید دنیای خارج و تشریح موبمو و قوانین کهن طرح و نقش را تمسخر و تحقیر می کردند. مکتب «اکسپرسیونیسم» می خواست احساسهای خاص هنرمند را، ولو عجیب و غریب و استثنائی باشد، بیان کند. مکتب «کوبیسم»، که هنر «انتزاع» است، می کوشد که بینش خود را از اشیاء و حتی موجودات به صورت ترکیب اشکال هندسی در آورد. پایه گذاران این مکتب نخست پیکاسو Picasso (متولد ۱۸۸۱) و براک Braque (متولد ۱۸۸۲) و درن Derain (متولد ۱۸۸۰) و چندتن از طرفداران آنان بودند.

بطور اجمال، این مکتب را می توان چنین تعریف کرد که کوبیستها می خواهند در نقش هر منظره، گذشته از آن قسمتی که به چشم دیده می شود، قسمت های پنهان و نامرئی را نیز نشان دهند و تمام جهات و عناصر اساسی

هر چیز را در آن واحد مجسم سازند. بدین طریق، کوبیست ها نقاشی را کاملاً از حقیقت واقع دور می سازند، یعنی نمونه آنچه را که نقاش کوبیست روی پرده آورده است هیچوقت به همان صورت در جهان خارج نخواهیم دید.

مثلاً تابلوئی را در نظر می گیریم: درین تابلو یک چپق و یک گیتار که نیمی از آن دیده می شود و یک چرخ لکوموتیو و سبیل های راننده قطار و نیم رخی از زن نقاش وجود دارد. همه این چیزها باهم مخلوط شده و سیم های تلگراف و اشعه آفتاب نیز به آنها اضافه گشته است. این تابلو «غروب در اتوی (Auteuil)» نام دارد و معلوم است که نقاش می خواسته است احساس های مختلف مربوط به یک لحظه را در یک جا گرد آورد.

نقاشی که نخستین بار لفظ «کوبیسم» را رواج داده **انری ماتیس** Matisse بود. می گویند «ماتیس» روزی هنگام تماشای یکی از تابلوهای «براک» گفت: «اوه! کوب (مکعب) های کوچولو را ببینید!» از آن پس، این لفظ به این گونه نقاشی اطلاق شد.

نخستین شاعری که کوبیسم را با موفقیت وارد ادبیات کوبیسم در ادبیات کرد **گیوم آپولینر** (۱۸۸۱ - ۱۹۱۸) بود که از هواخواهان جدی کوبیسم در نقاشی محسوب میشد و کتابی نیز با عنوان «نقاشان کوبیست» نوشته بود. «آپولینر» پیش از آن، طرفدار مکتب سمبولیسم بود و سپس با حدت و ولع سرسام آوری به همه مکتب های «پیشرو» می پیوست و طرح جدیدی برای آنها می ریخت و اصول تازه ای وضع می کرد و بانیوغ شعری و نفوذ کلام و قدرت تنوع و تازه جوئی خود راه های شگفت انگیزی پیش پای شاعران جوان می گشود. او را باید پیشوای مسلم تمام سبک های جدید و تندرو و افراطی شمرد، زیرا همه

شاعرانی که پس از او بنای مکتب تازه‌ای را گذاشته‌اند تحت تأثیر افکار و عقاید و اشعار او بوده‌اند.

«آپولینر» در سال ۱۹۱۰ به این فکر افتاد که شاعر، مانند نقاش کوبیست، بجای نشان دادن يك جنبه از هر چیز بهتر است تمام جهات آن را نشان دهد: بدین معنی که اجزاء اشیاء خارجی را «منتزع و مجرد» کند و اگر نتواند، دست کم ترتیب و تنظیمی را که عادت ذهن به درك و بینش اشیاء تحمیل کرده است درهم بریزد و سپس آن اجزاء را از نو پهلوی هم بچیند بی آنکه آنهارا بار وابط منطقی و خاطره و احساس و استشهاد و تصور و تصدیق به یکدیگر پیوند دهد. بدین طریق شاعر می‌تواند به «واقعیت برتر» (سور-رئالیتة Surrealité) نایل شود و روش خاصی برای دوباره آفریدن جهان بدست آورد. مکتب «سوررئالیسم» که در فصول آینده با آن آشنا خواهیم شد از همین جانشی می‌شود. حتی لفظ «سوررئالیسم» را نیز خود آپولینر ساخته است. (پیش از آن، در سال ۱۸۴۶، بودلر کلمه «سورناتورالیسم Surnaturalisme» را برای نقاشی جدید پیشنهاد کرده بود.)

خصوصیت این گونه شعر در اینست که ابتکار عمل را به دست الفاظ می‌سپارد، صور ذهنی بدون پیوند منطقی، گرم گرم از خاطر بیرون می‌جهند (و بنا بر این احتیاج به نقطه گذاری از میان می‌رود)، تفنن و بدعت خاصی در طرز چین حروف چاپخانه بوجود می‌آید تا برای چشم نیز لذت و درك تازه‌ای حاصل شود (نحوه چاپ بعضی از قطعات اشعار آپولینر، بمناسبت موضوع و مضمون، بشکل دل و قطره‌های باران و سیگار برگ و ساعت و کراوات است) و شاعر در ساختمان جمله و قوانین دستور زبان و انتخاب و استعمال وزنهای نادر و نامرسوم آزادی تام دارد

با اینکه بر اثر وقوع جنگ جهانی اول و مرگ نابهنگام آپولینر، کوبیسم ارزش و اعتبار خود را از دست داد، راه‌های تازه‌ای که آپولینر در شعر پیش گرفته بود، مورد تقلید و پیروی شاعران آینده قرار گرفت و مکتب‌های تازه‌ای مانند «سوررئالیسم»، که ادامه دهنده کوبیسم بود، از شعر آپولینر الهام می‌گرفت.

از میان شاعران دیگری که به این مکتب منسوب بودند می‌توان

آندره سالمون Salmon و ماکس ژاکوب Jacob و پیروردی Reverdy و ژان کوکتو Cocteau را نام برد.

دادائیسم

Dadaïsme

مکتب «دادا» یادادائیسم زائیده نومیدی و اضطراب و هرج و مرجی است که از خرابی و آدمکشی و بیداد جنگ جهانی اول حاصل شد. زبان حال کسانیست که به ثبات و دوام هیچ امری امید ندارند و چیزی را در زندگی پابرجا و محکم و متقن نمی شمارند. غرض پیروان این مکتب طغیانی است بر ضد هنر و اخلاق و اجتماع. می خواهند بشریت و نخست ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند! باین حال نباید انتظار داشت که خواهانش شیوه کار خود را به عباراتی قابل فهم انشاء و تنظیم کرده باشند، زیرا چون بنای این مکتب بر نفی بود ناچار می بایست شیوه خود را هم نفی کند. می بینیم که با عجیب ترین «مکتب»ها سروکار داریم. ناچار باید نظری اجمالی به عقب بیفکنیم و جریانهای را که پس از سمبولیسم در شعر اروپائی حادث شده است یک بار دیگر، بطور اختصار، از برابر چشم بگذرانیم تا درك علل ظهور مکتبهای بعدی آسان تر گردد.

در پایان قرن اخیر، بسیاری از سخن دانان که نظری به گذشته

سمبولیسم را محصول نهائی قوه دراکه و عاقله انسانی می دانستند در برابر این «روشن فکران» علم مخالفت برافراشتند. شارل

لوئی فیلیپ، نویسنده این زمان، فریاد برمیدارد که «اکنون ما به وحشیان والفاظ وحشی نیاز داریم» و **آندره ژید** در «مائده‌های زمینی» آنگاه که سیاح جوان می‌خواهد با پای برهنه به گرد جهان سفر کند، دنبال «احساس بکر» می‌گردد. نویسندگان و شاعران دیگر، بنام «بیان تمامیت زندگی»، رشته‌سختن را به دست می‌گیرند. **والث ویتمن** که در در نظر او «شعر هدفی بالاتر و ملکوتی‌تر از زندگی واقعی ندارد» با تغزل شاعرانه اش پرستش زندگی را بر تخت سلطنت می‌نشاند و همواره پرسش **نیچه** را مطرح می‌کند که «آیا عمیق‌ترین غریزه هنرمند به سوی هنر می‌رود یا به سوی زندگی؟» برخی دیگر به فکر یافتن امکانات شاعرانه مخصوص دنیای جدید می‌افتند: **تجلیل «تملك جهان»** و استحسان ماشین‌های زیبای نو که نشانه‌های قدرت بشریست، **الهام بخش اشعار بلز ساندرا** Cendrars و **آپولینر و لار بو** می‌شود. مکتب رئالیسم به صورت مرامی اجتماعی در مکتب «اونانیمیس» تجلی می‌کند و شارح این مقصود می‌گردد که «شعر باید واقعیت را بشناسد زیرا واقعیت جائی است که در آن، آدمی بجان می‌کوشد.» شاعر که زندگی دسته‌جمعی انسان‌ها را می‌ستاید باید به آنها کمک کند تا «روزی به صورت مجموع بشریت در آیند».

این شعر پرستش واقعیت و اجتماع و کار و زندگی جدید پدیده‌ای عالم‌گیر می‌شود در ۱۹۱۳ مکتب «ایماژیسم» انگلیس می‌کوشد که صور ذهنی را پیش از آنکه در ذهن متشکل و پرورده شوند بگیرد و از جادو آورد و به رشته بیان کشد: این مکتب، واقعیت را در چهاچوب «احساس آنی و خود بخود» می‌فشارد. در آمریکا **کارل سندبرگ** Sandberg، حماسه سرای تمدن صنعتی، و **رابرت فراست** Frost، شاعر طبیعت، به جستجوی

«تعبیر عینی و ملموس» می روند. **ریلکه** که اشعارش از سمبولیسم محض و درونی سرچشمه می گرفت به تدریج واقعیت دنیای محسوس را کشف می کند و نکبت و عزلت زندگی در پایتخت های جدید را بر ملامی سازد.

«فوتوریسم» شعر «ضد تغزل» را به جای «سمبولیسم اشراقی» می نشاند و تارهای ایتالای خرابه ها و مهتاب ها با نوای تمدن جدید به نوسان می آید. در روسیه شعر رئالیستی و اجتماعی جانشین سمبولیسم و تصنع بیان و پرستش گریز و «هنر تصعیدی» می گردد. تحول اشعار **بلوگ** شاهد همین مدعاست: شاعر پس از اینکه منبع الهام خود را در «نژاد زن» جستجو می کند، عاقبت در محیط آلوده میکده های حومه شهر سردرمی آورد (بخصوص در قطعه شعر «زن ناشناس») و منظومه بزرگ «دوازده تا» (۱۹۱۸)، در عین حال که واقعیت خشن و بی پرده انقلاب را شرح می دهد، با هر ساز و نغمه ای به صدامی آید و گفتگوی سربازان و نعره مستان و دشنام بی سرو پایان را بازگو می کند و سپس تا آخرین درجه اشعار بزمی و رزمی ارتقامی یابد. شعر روسی، پس از انقلاب، اسیر «ایماژیسم» انگلیس و آمریکا و «فوتوریسم» ایتالیا می شود.

نویسنده، که مثل هر انسان دیگری، در آشفتگی و بحران تمدن قرن بیستم دست و پامی زند نمی تواند تأثیر این بحران را ندیده بگیرد. ادعای رسالت اجتماعی شاعر، باز مکتب رمانتیسم را بصورت تازه ای بر سر کار می آورد و جای امید سر خورده «مطلق جوئی» را می گیرد. **اشتهن گئورگه**، شاعر آلمانی، مروج عقیده تازه ای می شود: شاعر نسل آینده که خود نماینده قدرت و عظمت و چیره دستی است باید بشریتی فوق بشریت فعلی بسازد و ظهور خدای جدید را بشارت دهد. از شعر جامعه پرستی مکتب «اوانا میسم» تا شعر توده ای **مایاکوفسکی**، تا شعر آراگون و الوار که زاده مقتضیات

زمانی و مکانی است، از اشعار **کارل سندبرگ** آمریکائی و **Auden** انگلیسی، از آثار **مک نیس** Mac Neice ایرلندی و اسپندر Spender انگلیسی (که جنبش «شعر نو» و «نوشته نو» را برانگیخته‌اند) تا اشعار **رافائل آلبرتی** Alberti اسپانیائی و **پابلو نرودا** شاعر شیلی، جنبش شاعرانه عظیم و عالمگیری احساس می‌شود.

دادائیسم در میان این جنبش‌های شعر نو، برای دهن کجی به عالم شعر و ادب، قیافه مضحك خود را نشان داد و مدت چند سال جنجالی شگرف برپا کرد. این «مکتب»، اگر بتوان چنین نامی بر آن نهاد، جنبه تفنن و بازیچه‌نداشت، بلکه کودک‌ناقص الخلقه‌ای بود که به حکم اجبار می‌بایست از نقش حوادث این شب‌آبستن، و خاصه محیط طوفانی جنگ جهانی اول، زائیده شود.

جنگ جهانی اول بالهای خونین خود را بر فراز اروپا گسترده. انتشار کتابها و مجلات متوقف شد.

تأثیر جنگ

در میدانهای جنگ، در میان اجساد بی‌جان سربازان، چهره‌های خون‌آلود نویسندگان و شاعران بزرگ نیز دیده می‌شد: **گیوم آپولینر** و **شارل پگی** Péguy و **آلن فورنیه** قربانی جنگ شدند. در کتابی با عنوان «گلچینی از آثار نویسندگانی که در جنگ مرده‌اند» (منتشر در سال ۱۹۲۴) نام و دستخط پانصد شاعر و نویسنده که در جنگ کشته شده‌اند درج شده است. در ظرف دو سال اول، ادبیات تمام اروپا دچار فلج گردید. بجز نقش حوادث وحشت‌آور و بجز افکار مشوش و تأثیر انگیز چیزی به مغز مردم راه نمی‌یافت. با اینحال، جنگ نتوانست تغییر مهمی در فن نویسندگی ایجاد کند و اصولی را که از سابق تثبیت شده بود برهم زند. از این رو رمانهای مربوط

به جنگ نیز بر مبنای همان شیوه‌های پیش از جنگ نوشته می‌شد. مسائلی که مورد بحث نویسندگان قرار می‌گرفت عبارت بود از مسائل اساسی و ساده‌ای از سر نوشت بشریتی که گرفتار سر پنجه‌مرگ و نابودی است: موضوع رمان‌ها را تلاش و ترس و اضطراب و مرگ و کوشش برای پیروزی تشکیل می‌داد. از میان این آثار «آتش» اثر **هانری باربوس** Barbusse و «زندگی شهیدان» و «تمدن» اثر **ژرژ دو هامل** و «صلیب‌های چوبی» اثر **رولان دورژلس** Dorgelès و منظومه معروف «مرگ يك قهرمان» اثر **ریچارد آلدینگتون** فجایع جنگ را به خوبی بر ملامی سازند.

ولی، در اثنای جنگ، نسل جدیدی بوجود می‌آمد و جامعه تازه‌ای تشکیل می‌شد: جوانانی که از آغوش خانواده و محیط مدرسه بیرون می‌آمدند و یکر است به میدانهای جنگ گسیل می‌شدند، از زندگانی بجز مناظر بی ثبات و نامربوط و دهشت‌انگیزی که چهار سال تمام در برابر چشمشان بود، بجز زور و عنف انجام گسیخته، بجز نفرت جوامع بشری و بی‌ثباتی تمدن، با چیز دیگری سروکار نداشتند. نوشته‌های تبلیغاتی همه‌جارا پر کرده بود و این «زبان بازی» تهوع آور آنان را از هر نوشته‌ای بیزار می‌ساخت. گردا گرد آنان رادروغ و ویرانی و بی‌نظمی گرفته بود. از اینرو حقیقت واقع در نظرشان شبیهی بیش نبود و اغلب، آخرین چاره را درین می‌دیدند که در خود فرو روند و به تعمق در نفس خویش بپردازند. ناچار، پس از پایان جنگ و برقراری آرامش ظاهری، در آن هنگام که انتظار می‌رفت بافتخار پیروزی نوعی ادبیات کلاسیک و قهرمانی بوجود آید، ناگهان نوعی «خودجوئی» در عالم ادبیات ظاهر شد که می‌توان آنرا «رمانتیسیم نو» نامید.

اما این مرحله چنان حالت انفجاری و ناگهانی به خود گرفت که

تصور می‌رفت سرنوشت‌تیره‌ای در انتظار ادبیات اروپا است. آشفته‌گی فکری و بدبینی و حس انتقام و هیجانات روحی دیگر و خاصه نوعی عصیان بر همه مکتب‌ها و سبک‌های ادبی گذشته، نسل جوان را بسوی هرج و مرج و بی بندوباری در ادبیات سوق داد: احساس می‌شد که دنیای تازه‌ای زاده می‌شود که در آن، همه چیز - سیاست و اقتصاد و حتی فکر - مغشوش و درهم ریخته است، زندگانی مجموع بشریت بر سرنوشت افراد سنگینی می‌کند، دیگر چیزی برای یافتن و کشف کردن وجود ندارد و جز فریاد عصیان و اعتراض کاری نمی‌توان کرد.

این عصیان و هرج و مرج، نخست بصورت مکتب تخریبی و زود گذر «دادائیسم» در ادبیات تظاهر کرد.

طرح مکتب «دادا» نخستین بار در پائیز سال ۱۹۱۶ در
تشکیل دسته دادا گوشه‌یک آ بجو فروشی در شهر «زوریخ» از شهرهای
 سوئیس بوسیله جوانی بنام **تریستان تزارا** Tzara از اهالی رومانی و رفیقان
 او که عبارت بودند از **هانس آرپ** Hans Arp از مردم «آلاس» و دو نفر
 آلمانی ریخته شد.

«تزارا» برای اینکه اسمی به این مکتب بدهد، کتاب لغت «لاروس» را برداشت و چاقوئی از جیب در آورد و بطور تصادف تکه‌ای از لای اوراق برید. حروفی که از آن قسمت بدست آمد کلمه «دادا» را تشکیل می‌داد که بانیان این شیوه نو آن را بعنوان نام مکتب خود برگزیدند. تریستان تزارا مجله‌هایی تأسیس کرد که به ترتیب «میخانه ولتر» Cabaret Voltaire و «دادا Dada» و «آدمخوار Cannibale» نامیده می‌شد. همچنین تزارا نخستین آثار «دادائی» را انتشار داد و سپس، از سال ۱۹۱۹ به بعد، مرکز فعالیت دادا

به پاریس منتقل شد .

درین میان، کو بیست هائی که سبك «آپولینر» را ادامه می دادند خود را به این دارودسته نزدیک کردند و شاعرانی مانند آندره برتون Breton و آراگون Aragon و الوار Eluard و فیلیپ سوپو Soupault و چندتن دیگر به این شورشیان عالم ادب پیوستند . فرانسیس پیکابیا Picabia ، نقاش و شاعر اسپانیائی که در آمریکا بسر می برد، باشتاب تمام خود را به فرانسه رسانید و در حلقه دادائیسست ها درآمد. در همان سال ۱۹۱۹، نویسندگان مجله «ادبیات Littérature» نیز یکدل و یک زبان به دسته دادا پیوستند و مجله خود را ناشر افکار دادائیسست ها کردند. این دارودسته عجیب پس از تجهیز کامل به ترتیب مجالس سخنرانی پرداختند و با لوله و هیاهو معرفی و نمایش مکتب خود را آغاز کردند .

نخستین جلسه سخنرانی آنان در پنجم فوریه ۱۹۲۰ تشکیل شد . درین جلسه، بیانیه مکتب را، که «فرانسیس پیکابیا» نوشته بود، به شرح ذیل خواندند :

«نمی فهمید که ما چه می کنیم؟ اینطور نیست؟ دوستان عزیز! این موضوع را خود ما خیلی کمتر از شما می فهمیم. چه سعادتت! حق دارید. دلم می خواست يك بار دیگر بغل پاپ بخوابم. باز هم نمی فهمید؟ من هم نمی فهمم. چقدر گریه آوراست!»

به شنیدن این بیانیه عجیب مردم شليك خنده را سردادند و آن را به شوخی گرفتند.

دومین جلسه سخنرانی آنان در روز بیستم مارس ۱۹۲۰ با هیجان و حرارت بیشتری تشکیل شد. عكس العمل حضار به قدری شدید و بهت انگیز

بود که کار به دشنام و ناسزا و زرد و خورد کشید و قوای انتظامی مجبور به دخالت شد و سالن را بزور تخلیه کرد. جلسات بعدی که در همان سال تشکیل شد کم سرو صدا تر بود، ولی سخنرانی‌های تریستان تزارا، که بازبان مخصوص دادا ایرادی شد، در میان فریاد اعتراض و استهزاء مردم خاموش گردید. در اینجا بی‌مناسبت نیست قسمتی از شرحی را که خود تریستان تزارا در شرح اعمال دار و دسته دادا نوشته است نقل کنیم. تزارا، که پس از انقراض مکتب دادا در شمار «سوررئالیست‌ها» درآمد، در سال ۱۹۴۸ رساله‌ای بنام «سوررئالیسم و پس از جنگ» انتشار داده و از دادا ئیسم بعنوان «مقدمه سوررئالیسم» دفاع کرده و آن را انقلابی در عالم ادب و اجتماع و قیامی در برابر بدکاران و ابلهان نامیده است. سپس درباره جنبه‌های مضحك و افتضاح آمیز آن چنین می‌نویسد :

«در اینجا جنبه‌های پرسرو صدا و افتضاح آمیز دادارا نیز ناگفته نخواهیم گذاشت، زیرا آن نیز یکی از عوامل شاعرانه دادا بود. به خاطر دارم که در سال ۱۹۲۱ نمایشی در سالون «گاوو» داشتیم. مردم همه از جا بر خاسته و دست‌ها را به هوا بلند کرده و داد و فریاد راه انداخته بودند و ناسزا می‌گفتند. نمایش واقعی در سالن جریان می‌یافت و ما همه در کنار صحنه جمع شده بودیم و سالن را تماشا می‌کردیم. بر نامه‌ها عبارت بود از نمایشنامه‌ای به این شرح: دو نفر در روی صحنه با هم روبرو می‌شدند، اولی می‌گفت «دفتر پست در آن روبرو است» و دومی جواب میداد «از من چه کاری ساخته است» و پرده می‌افتاد و نمایش به پایان می‌رسید. همچنین نمایش دیگری از آندره برتون و فیلیپ سوپو در بر نامه بود با عنوان «*S'il vous Plaît* لطفأ» که فقط پرده اول آن اجرا شد. در پرده دوم بر طبق بر نامه‌ای که از پیش

چاپ شده بود، لازم بود نویسندگان نمایشنامه در پیش پرده بیایند و خود کشی کنند! همچنین درین برنامه اعلام شده بود که دادائیسمت هادر برابر چشم مردم موهای سر خود را خواهند تراشید. **ریبمون دسنی** Ribemont - Dessaignes در حالی که اندام خود را باقیف بزرگی ازمقوا پوشانده بود، با ابتکاری فراموش نشدنی، رقصی را اجرا کرد. مردم نه تنها گوجه فرنگی بلکه، برای نخستین بار در دنیا، بیفتک به طرف صحنه پرت کردند. این چیزها اغلب توی قیف مقوائی می افتاد.

«این ابداعات و ابتکارات مردم را به شدت عصبانی می کرد. تماشاچیان به دسته های مختلفی تقسیم شدند: عده ای گمان می کردند که مادلقکهای زبردستی هستیم، دسته ای ما را احمقهای واقعی می شمردند، و درین میان گروه معدودی نیز بودند که تا اندازه ای حق را به جانب مامی دادند. از میان دسته آخر می توان از **پل والری و ژاک ریویر** Rivière نام برد. ولی ما نا امید نمی شدیم، زیرا ما که به طوع و رغبت تا آن درجه خود را پائین می آوردیم که هدف تیر نفرت و ناسزا باشیم و هیچ تردید نمی کردیم که خود را قربانی استهزاء و بی آبرویی سازیم، در عین حال نوعی پیروزی به نفع خودمان کسب می کردیم: در نوشته های اغلب رفقای ما وضوح و صحتی وجود داشت که مخالفان ما را متقاعد می ساخت و به مامت مایل می کرد. چه لزومی داشت که این نهضت ما را فقط از لحاظ جنبه تخریبی آن بنگرند؟»

در بادی امر چنین می نمود که دادائیسم ادامه دهنده

شیوه کار دادا

«کوبیسم در ادبیات» است، ولی دیری نپائید که بر

کوبیسم و هر سنت و مکتبی که در ادبیات و هنر وجود داشت شورید و با صدای رسا از «افلاس عقل» دم زد.

درست است که دادائیسیم جنبه ادبی داشت و در عالم ادب ظاهر شد ولی باید دانست که تنها از نظر ادبی نمی توان درباره آن قضاوت کرد. بلکه دادا در اصل جریان فلسفی استهزاء آمیزی بود که برای اعتراض به وضع زندگی دوره جنگ و بعد از جنگ و خاصه برای مقابله با گردانندگان پر مدعای ادبیات به وجود آمده بود. دادا ارزش هر چیز را انکار می کرد. نویسنده دادائیسیم چنین می نوشت: «دنیا چیست؟ زشت و زیبا کدام است؟ بزرگ و قوی و ضعیف چه چیز است؟ کار پانتمیه و رنان و فوش که ها بودند؟ نمی شناسیم نمی شناسیم!» کار به جایی کشید که حتی وقتی از دادائیسیم ها می پرسیدند که دادا چه می گوید، جواب می دادند: «دادا چیزی نمی خواهد!»

در میان پایه گذاران این مکتب فقط يك اتفاق نظر وجود داشت و آن نفی دنیای موجود بود: یعنی دنیائی که ستونهایش بر پایه جنگ و آدم کشی واصل «خواهی نشوی رسوا هم رنگ جماعت شو» قرار گرفته و سقفش از پوشال عقل و خرد بافته شده است. هنرمندان دادا ادبیات را متهم به تصنع و اطاعت محض از حکام و فرمانروایان می کردند و علم اخلاق را لغو و بیهوده می شمردند. چنانکه گفتیم، می خواستند آدمی را از قید هر گونه جبر و عنقی برهانند، در شروع کار، ادبیات را از زیر یوغ عقل و شعور و حتی زبان رایج آزاد کنند. و بنا بر این، با چنین وضعی، آیا نوشتن لازم است؟ شاعران دادا پاسخ مثبت می دهند و نوشتن را برای تجدید و تثبیت رؤیاهای کشف دنیای «ضمیر پنهان Inconscient» به مدد کلمات «آزاد شده» و «مبرا از هر گونه ارتباط منطقی» مفید می دانند. برای گریز از دامهائی که «بو قلمون صفتی» اجتماع درزندگی روزمره در سر راه آدمی می نهد، دادائیسیم ها يك «دستور بهداشتی» صادر کردند: «ایجاد افتضاح بمنظور ایجاد افتضاح».

آقای محمد علی جمال زاده در کتاب «هزار بیشه» (صفحه ۱۷۵) دستوری را که ترستان تزارا در کتاب «L' Antitête» (ضد سر) برای نویسندگی داده است به شرح ذیل نقل می کند:

«روزنامه‌ای را بردارید و مقاله‌ای را در آن اختیار نمائید و آن مقاله را با قیچی از هم سوا و جدا سازید و آن قطعات چیده شده را باز از نو از هم سوا سازید تا از هر قطعه‌ای يك کلمه بیشتر نماند. آنگاه آن قطعات و تکه‌ها را در کیسه‌ای نهاده بجنبانید و از کیسه در آورده پهلوی هم بچینید...»

آنگاه تزارا بعنوان نمونه‌ای از همین سبک نویسندگی، قطعه‌ای را که خود «ساخته است» به شرح ذیل نقل می کند:

«بلوری از فریاد مضطرب می اندازد روی صفحه‌ای که خزان خواهشمندم گردی نیم بیان مرا بهم نزنید. غیر ذی فقار. شامگاهان آرامی حسن و جمال دوشیزه‌ای که آب پاشی راه پوشیده از مرداب را تغییر شکل می دهد.»

البته چنین مسلك تمسخر آمیز و مضحکی قابل دوام
مجلس «ختم» دادا و بقاء نبود. کسانی که با هر رسم و آئینی مخالف بودند نمی توانستند که خود مبلغ یا تابع آئینی باشند، زیرا همانطور که گفتیم، چون بنای این شیوه بر نفی بود لازم می آمد که «خود» را نیز نفی کند. چنانکه در سال ۱۹۲۰ گردانندگان آن آشکارا اعلام کردند که مکتب دادا «ضد ادبیات» و «دجال ادب» است. همچنین در یکی از بیانیتهائی که انتشار دادند چنین نوشتند: «دادای حقیقی آنست که با دادا نیز مخالف باشد!»

این مکتب تخریب و هرج و مرج ادبی مانند محصل شریری که ناگهان در برابر تمام اصول علمی قیام کند و استادان خود را به باد ناسزا

بگیرد و در آخر کار نیز دست به خود کشی بزند، در سال ۱۹۲۲ از فعالیت باز ماند و در میان واپسین هذیان‌ات و تشنجات خود جان سپرد. فرانسیس پیکابیا به همان سرعتی که آمده بود سوار کشتی شد و به امریکا برگشت. آن‌دره برتون، که تقریباً مهم‌ترین رکن دادائیسیم بود، سوپو و آراگون و الوار را برداشت و با خود برد و بانی مکتب سوررئالیسم شد. ترستان تزارا، که دیگر خود مانده بود و اسم مکتبش، باروینه را جمع کرد و به دنبال سوررئالیست‌ها افتاد. عاقبت، شاگردان مدرسه «چهار هنر Quatz ' Arts» با دبدبه و کبکبه و ساز و نقاره نشان دادا را در رود سن غرق کردند و به اصطلاح ختم آنرا برچیدند.

به این ترتیب مکتبی که نماینده عدم تعادل فکری و بحران روحی يك نسل بود از میان رفت و جای خود را به «سوررئالیسم» که صورت قابل قبول‌تری داشت سپرد.

سوررئالیسم

Surréalisme

تمایلات و خواسته‌های تازه شعر پس از جنگ جهانی اول، چنانکه دیدیم، بایکدیگر تباین و تفاوت بسیار داشت و چنین می نمود که هر شاعر به راه تازه‌ای می رود و ساز دیگری می زند. بسیاری از سخن‌سنجان، عالم شعر را، پس از «شکست مکاتب» دستخوش هرج و مرج و انقلاب بی ثمر و بی هدف می دانستند. و چه شگفت انگیز است که ناگهان از سال ۱۹۲۲ مکتب جدیدی با همه خصوصیات مکاتب دیگر - یعنی بامبشران و پیشروان و پایه گذاران و بیانی‌ها و پیکارها و اختلافات داخلی و تکفیرهایش - پا به عرصه هستی می نهد و نام «سوررئالیسم» می گیرد.

آیا سوررئالیسم را می توان مکتبی در شعر شمرد؟ عقیده ما بر همین است. شك نیست که سوررئالیسم، مانند بسیاری از مکاتب دیگر، دامنه تسلط و نفوذ خود را بر هنرهای دیگر نیز گشانده و در چهار گوشه جهان جای پائی برای خود باز کرده است شك نیست که، سوای آئین ادبی خاص خود، فلسفه و سیاست و شیوه زندگی تازه‌ای را نیز ترویج می کند. ولی، بخصوص، از طریق شعر است که پیروان این مکتب می کوشند تا جهان بینی خود را بر کرسی بنشانند و «انقلاب» خود را عملی کنند. بنا بر این منشاء این مکتب و تاریخچه و نفوذ آنرا قبل از هر چیز باید در قلمرو شعر جستجو کرد.

این نهضت ادبی، در آن حال که مکاتب دیگر دچار شکست شده بودند، گوی پیروزی را از میدان ربود، تا بدانجا که پس از جنگ جهانی دوم (در سال ۱۹۴۵) چون فرانسه، وطن اصلی سوررئالیسم، نظری به گذشته شعری خود افکند و آمار و تراژنامه‌ها تنظیم کرد دریافت که از هر ده شاعر معاصر نه تن در مکتب سوررئالیسم پرورش یافته‌اند.

سوررئالیسم زبان حال تشنجات دنیای معاصر است. دعوت به عصیان است. فریاد اعتراض قرن بیستم است بر نا هماهنگی‌های تمدن جدید. منتقدان و سخن‌شناسان و مورخان ادبی که قوانین کهن دنیای ادب را ثابت و مخلد و خدشه‌ناپذیر می‌دانستند در سال ۱۹۲۵ هرگز گمان نداشتند که نفوذ انقلاب آن تا چند سال دیگر چنین گسترش جهانی بدست آورد. امروز، تاریخ ادبیات به حکم اجبار باید آخرین فصل مهم خود را به آن اختصاص دهد.

از قرون وسطی و مارکی دوساد که بگذریم، نخستین

علل پیدایش سوررئالیسم

ریشه‌های سوررئالیسم را باید در زمان تقیسم بیابیم. زیرا جنبشی که در قرن نوزدهم در شعر به وجود آمد

و معنای واضح و مفهوم را طرد و تحقیر کرد و بجای آن ابهام و غموض را رواج داد از زمان تقیسم سرچشمه می‌گیرد. در همین دوره، شاعرانی نظیر «آلفره دووینی» می‌کوشیدند تا رنگ فلسفی به آثار خود بزنند و به عقیده «بودلر» باید ویکتور هوگو را دارای خصیصه تلقین «راز زندگی» دانست.

خود بودلر نیز وحدت طبیعت را «که در آن، عطرها و رنگ‌ها و صداها بایکدیگر تطبیق می‌کنند» شرح می‌داد و برای گریز از محدودیت‌های جهان، مستی افیون و حشیش را بر زهد و تقوای عبوس مرجح می‌شمرد.

اشعار بود لر در «رمبو» آن چنان اثر کرد که تا پایان عمر میان «عشق به مطلق» و «اسارت درد و زخ جهان» دست و پامی زد. حالت سرسام از جهان بی نهایت هم در آثار و هم در زندگی رمبو به چشم می خورد و می توان او را، از لحاظ طغیان بر سر نوشت بشر، پیشرو سوررئالیسم دانست. سرگذشت رمبو مبین زندگی موجودی است که زیر بار سالوس و ریای اجتماع نمی رود و با آثارش می کوشد تا آدمیان را از قید خویشتن برهانند و زشتی واقعیت موجود را به آنان نشان دهد.

ولی ورطه های دنیای شرانته ها ندارد و کشف این ورطه ها احساس آزادی و قدرت عصیان در برابر خدا را در آدمی برمی انگیزد. **لوتره آمون** که از مبشران سوررئالیسم بوده است، نیز همین عصیان هستی را، که قادر است ما را به جهان دهشت ها وارد کند، می ستاید.

بدین طریق، در پایان سده نوزدهم، تصور این که فعالیت شاعر وسیله ایست برای نفوذ در اسرار «طبیعت برتر Surnature» در عرفانی ناشی از «عصیان رمبو» پرورش می یابد و از همین جاست که درهمه وجوه گوناگون تفکر و اندیشه، با شکست فلسفه «اصالت عقل» مواجه می شویم. عقیده به تحرك و تغییر جهان جایگزین فرضیه «ثبات و دوام ماده» می شود.

برگسن در آثار فلسفی خود حدود قدرت هوش را تعیین می کند و نشان می دهد که نفوذ هوش فقط در قلمرو ماده است و حال آنکه «کشف و شهود» توانائی درك منبع اصلی هستی را به آدمی می بخشد. این فیلسوف، پیش از فروید، انظار را متوجه رؤیا و حالات گوناگون انتقال فکر از راه دور و تجلیات «نامعقول» نیروهای روانی کرده است.

در همین دوره آثار ادبی تازه ای منتشر می شود که از بیماریهای

روانی و تأثیر آنها در روحیه و سرنوشت بشر بحث می کند و نشان می دهد که رفتار آدمی فی نفسه منطقی نیست. پیش از آن، **داستا یوسکی** شرح داده بود که در ضمیر هر کسی تمایلات متناقض و آشتی ناپذیر وجود دارد.

نه تنها اصول روانشناسی بر اثر این اکتشاف درهم می ریزد بلکه علوم طبیعی نیز بر اثر کشف دنیائی که همه چیز آن ناپیوسته و از هم گسیخته است دگرگون می شود. بدین جهت، ادبیات می کوشد تا وحدت وجود آدمی را در زیر کثرت وجوه روانی او جستجو کند. همچنین نقاشی با مکتب کوبیسم که وصف گسیختگی واقعیت است، در صدد آن بر می آید که در ورای ظواهر فریبا، ماهیت موجودات و اشیاء را دریابد.

کارل سند برگک، شاعر امریکائی، تعریف تازه ای از شعر می کند: «شعر دفتر خاطرات جانوری دریائی است که روی زمین می زید و آرزوی پرواز به آسمانها را دارد... جستجوی هجاها و اصواتی است که دروازه دنیاهای مجهول و ناشناختنی را بکوبد» و بدین طریق «بعد چهارم» را خاص نیروی شعر می داند.

آنگاه شاعر، در ورای روحانیت سمبولیسم و محدودیت رئالیسم، به جستجوی «واقعیت برتر» بر می خیزد، یعنی واقعیتی «جامع» که همه چیز را از دریچه قطعیت محسوس و مادی می بیند، ولی نه تنها با آنچه بود لر «جنبش های تغزلی روح» می نامید مخالف نیست، بلکه صمیمانه به آن وابسته است. برخی از شاعران در ایجاد این احساس «جامعیت» و «عمق یابی» موفق تر بوده اند. اگر **آپولینر** شاعر بزرگی می نماید از آن روست که ساده ترین تعبیر و بیان واقعیت روزمره و حتی مبتذل، در زیر دست او به شعری

«جامع» مبدل می‌شود که با رؤیا و خاطرات و سحر کلام و آهنگ الفاظ در آمیخته است.

از سوی دیگر پل کلودل P. Claudel با اشعار و خاصه نمایشنامه‌هایش می‌کوشد تا، همانگونه که ویکتورها گو گفته بود، انواع گوناگون ادبی و لحن‌های خاص هر يك را در هم بیامیزد و انشاء عامیانه را با سبك «جزیل» (Sublime)، وطنز را با تغزل، و شوق آفریننده هنر را با هزل و طعن این آفرینش مخلوط کند.

هزل، به شکل «تخریب اجتماع»، درزندگی و آثار آرتور کراوان A. Cravan بچشم می‌خورد. این مرد ماجراجو که پیشه‌اش مشتش زنی و از چندین کشور و ملت گریخته بود، هر جا که می‌گذشت در مسیر خود طوفانی از افتضاح و رسوائی و بدنامی برپا می‌کرد. از ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۵ مجله‌ای بنام «اکنون» منتشر می‌ساخت و نسخه‌های آنرا در يك گاری دستی که خودش می‌راند در کوچه‌های شهر می‌فروخت و باین طریق میخواست کتابخانه و کتابفروشی را مسخره کند. در این نشریه، نقاشان را با شدت تمام بباد هزل و انتقاد می‌گرفت و قهرمانان ورزش را بر آنان مرجح می‌شمرد، زیرا این گروه، دست کم غرایز ابتدائی بشر را با تمام قدرت نشان می‌دهند.

پس از ختم جنگ جهانی اول، ژاک واشه Vaché که بقول آندره برتون «استاد اهمیت ندادن به همه‌امور» بود، به وضع اسرار آمیزی خود-کشی کرد. تأثیر او در پیدایش سوررئاليسم و خاصه در شخص آندره برتون انکار ناپذیر است.

در ۱۹۱۷، پیروردی، یکی از پیشروان سوررئاليسم، مجله

« شمال جنوبی Nord - Sud » را تأسیس کرد و آپولینر و ماکس ژاکوب ولوئی آراگون با آن همکاری نمودند. ولی خاصه در مجله « ادبیات » که در واقع « ضد ادبیات » بود - مسائل اساسی سوررئالیسم بررسی می شد .

از همان نخستین شماره این مجله، آندره برتون و فیلیپ سوپوولوئی آراگون اقتراحى را مطرح کردند بدین مضمون: « چرا می نویسید؟ » و بدین وسیله می خواستند نشان بدهند که طرح و شرح عقاید گوناگون در نوشته چندان مهم نیست زیرا مسائل مهم تری مانند « مفهوم زندگی انسانی » هنوز حل نشده است، و چون نوشتن به قصد انتفاع شخصی انجام می گیرد بنا بر این ارزشی بر آن مترتب نیست .

این تحقیر هنر و تنفی خرد که با جستجوی « مطلق » در آمیخته است در امریکانیز به چشم می خورد. در ۱۹۱۲ مارسل دوشان Duchamp کارا فرات را بدانجا کشید که حتی اشیاء ساخته شده، مانند چوب لباس و چرخ گاری، را به عنوان کار شخصی و هنری امضاء می کرد و به دیگران هدیه می داد .

« دادائیسم » نتیجه حالت روحی افرادی بود که بر اثر انهدام جهان و آدمیان به نومیدی رو کرده بودند و به هیچ امر ثابت و پایداری اعتقاد نداشتند. پیروان این مکتب، خلجان و عدم تعادل ناشی از جنگ را عمیقانه احساس می کردند و غایت فعالیتشان یافتن « دستور زندگی » بود. نه تنها آثار بلکه رفتارشان نیز با اصول « دادا » تطبیق می کرد. زندگی آنان عصیان مداومى بود بر ضد هنر و اخلاق و جامعه. دادائیسم، چنانکه گفتیم، جز تنفی خود کاری نمی توانست کرد، ولی پس از اینکه اذهان را از قید موهومات کهن رهائی بخشید به نهضت مثبت سوررئالیسم منتهی شد .

پس از آنکه دادائیسیم با آن وضع فضاحت بارازمیان
آغاز سوررئالیسم رفت، گردانندگان آن در سال ۱۹۲۱ به دور آندره
 برتون که خود نیز زمانی جزو دادائیسیت‌ها بود
 گرد آمدند و طرح مکتب جدیدی را ریختند. جستجوی علمی و دقیق
 «واقعیت برتر» جایگزین فضاحت و عصیان بی‌رویه شد. آندره برتون به کمک
 لوئی آراگون و پل الوار و فیلیپ سوپو و روبرتسنو و بنژامن پره و
 چندتن از شاعران و نویسندگان دیگر به کشف دنیای لایشر و ضمیر پنهان
 پرداختند. مکتب سوررئالیسم بطور رسمی در سال ۱۹۲۲ تشکیل شد.
 کلمه «سوررئالیسم» را نخستین بار گیوم آپولینر در تسمیه یکی از
 نمایشنامه‌های خود بنام «Les Mamelles de Tirésias» (۱۹۱۶) بکار برده
 و آنرا «درام سوررئالیست» خوانده بود. ولی البته منظور او از این لفظ بنا
 نهادن مکتب جدیدی که اکنون به بحث در باره آن پرداخته‌ایم نبود،
 بلکه با این کلمه می‌خواست یک نوع شعر خیالی و تفننی بی‌سابقه‌ای را
 بیان کند. آندره برتون و فیلیپ سوپو این تعبیر را از آپولینر گرفتند ولی
 نه باین منظور که از شیوه او تقلید کنند، بلکه غرضشان از این کلمه
 همان فعالیت درونی و مغزی رؤیا مانندی است که زمانی ژرار دو نروال
 آنرا «ما فوق طبیعت» (سوپرناتورالیسم = Supernaturalisme) می‌نامید.
 ظهور سوررئالیسم مصادف با دوره‌ای است که نظریات سیگموند فروید،
 پزشک روانشناس اتریشی، درباره «ضمیر پنهان» و «رؤیا» و «واپس زدگی»
 افکار متجسس را به خود مشغول داشته بود. آندره برتون و لوئی آراگون، که
 هر دو پزشک امراض روانی بودند، از تحقیقات فروید الهام گرفتند و پایه
 مکتب جدید خود را بر فعالیت «ضمیر پنهان Inconscience» بنا نهادند.

در همان سال ۱۹۲۱ نخستین کتاب سوررئالیستی با عنوان «میدانهای مغناطیسی» بقلم آندره برتون و فیلیپ سوپو منتشر گشت. از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ تحقیقات جدید این دو تن درباره «طبیعت برتر» و «ضمیر پنهان» مرتباً در مجله «ادبیات» به چاپ می رسید. بزودی چندین شاعر و نویسنده دیگر نیز، از جمله آنتونین آرتو Antonin Artaud و ماکسیم الکساندر M. Alexandre و پیر ناویل P. Naville، به آنان پیوستند.

ولی آندره برتون دست به «تصفیه» دامنهداری زد و پیروان و مریدانی را که تشنه شهرت ادبی و سیاسی بودند از جمع خود بیرون کرد، زیرا عقیده داشت که فعالیت سوررئالیستی در نفس امر باید از «هرچه رنگ تعلق پذیرد» آزاد باشد. به قول خودش «کسانی را که به عللی، کم و بیش آشکار، استحقاق این آزادی را نداشته اند» نفی بلد کرد. بدین ترتیب ژان کوکتو و ژان پولان Paulhan و رمون رادیکه Radiguet و ژول رومن و آندره سالمون و پل والری، به گناه آنکه فروش آخرین کتابهایشان از حد متوسط بالاتر بوده است، کنار رفتند.^۱

در سال ۱۹۲۴ ناگهان فعالیت و آوازه سوررئالیست ها به اوج قدرت خود رسید: در یکی از خیابانهای بزرگ پاریس مرکز بنام «دفتر تحقیقات سوررئالیستی» افتتاح شد و «نخستین بیانیه سوررئالیسم» بقلم آندره برتون و نخستین شماره مجله «انقلاب سوررئالیستی»، که مهمترین نشریه این گروه است، به مدیریت پیر ناویل و بنژامن پره منتشر گردید. مطالب این مجله،

۱- چندی بعد، یکی دیگر از افراد سوررئالیست بنام کریکو Chirico و سپس در سال ۱۹۳۶ سالوادور دالی Salvador Dali، نقاش معروف اسپانیایی، به علت آنکه هر دو به فاشیسم رو کرده بودند، و ژوزف دلتی Delteil چون به مذهب کاتولیک گرویده بود، از «حزب» اخراج شدند.

که تا سال ۱۹۲۹ چاپ میشد، شامل همه عقاید خاص این مکتب جدید بود. در همین مجله است که گزارش‌هایی درباره «رؤیا» و نخستین نمونه‌های «نگارش خود بخود» و پاسخ‌های مربوط به اقتراح‌های درباره «خود کشی» و «عشق» و همچنین حملاتی بر ضد آنا تول فرانسه و پل کلودل منتشر میشد. در بحبوحه جنگ و انقلاب مراکش^۱، سوررئالیست‌ها جانب کمونیست‌ها را گرفتند و بر اثر آن، فریاد اعتراض از همه سو برخاست. ولی آندره برتون خاصه به «تروتسکی» نظر داشت و به قول خودش هواخواه «کمونیست‌های بشر دوست» بود. با این حال، هرگز عضویت کامل حزب کمونیست را نپذیرفت. می گفت که هنرمند به استقلال کامل خود آنچنان نیاز دارد که هرگز نمی تواند عقاید گروه خاصی را بطور در بست قبول کند. بدین جهت در سال ۱۹۲۵ آندره برتون و پیر ناویل، پس از مشاجره قلمی شدیدی که در مجله «انقلاب سوررئالیستی» در گرفت، از یکدیگر جدا شدند و پیر ناویل به حزب کمونیست رو کرد زیرا عقیده داشت که زندگی روانی و طرز تفکر هر کس وابسته به مقتضیات اجتماعی اوست.

گفتیم که «نخستین بیانیه سوررئالیسم» در سال ۱۹۲۴

بیانیه سوررئالیسم بوسیله آندره برتون نوشته و منتشر شد. برتون در این بیانیه مکتب سوررئالیسم را اینطور تعریف

۱- در آغاز قرن بیستم، نیروهای فرانسه و اسپانیا، به بهانه خاموش کردن انقلابات داخلی، به مراکش حمله کردند و در سال ۱۹۱۲ این کشور را به دو منطقه تحت الحمايه فرانسه و اسپانیا در آوردند. ولی در سال ۱۹۲۴ یکی از رؤسای قبائل محلی مراکش بنام عبدالکریم در برابر لشکریان بیگانه قیام کرد و تا سال ۱۹۲۶ دلیرانه جنگید و عاقبت، بر اثر فقدان نیروی کافی، تسلیم فرانسویان شد و قیام مراکش به شدیدترین وجه منکوب گردید.

می کند: «سوررئالیسم خود کاری مغزی است که می خواهد، یا بوسیلهٔ زبان یا بوسیلهٔ قلم و یا بهر وسیلهٔ دیگر، جریان واقعی عمل تفکر را بیان کند. سوررئالیسم تقریر و تثبیت تفکر است بدون تحکم عقل و خارج از هر گونه تقید به قوانین زیبا شناسی و اصول اخلاقی.»

سوررئالیست ها برای برانگیختن و بیرون آوردن این «واقعیت جامع» که در اعماق «ضمیر پنهان» مدفون شده است چندین وسیلهٔ عملی پیشنهاد می کنند. ساده ترین این وسائل «نگارش خود بخود» است: یعنی نویسند، پس از آنکه ذهن خود را در حال نیمه هشیاری رؤیا مانندی قرار داد، عنان فکر را بدست قلم می سپارد تا بهر کجا که میلش کشید جولان کند. برای این منظور آندره برتون در «نخستین بیانیهٔ سوررئالیسم» دستور ذیل را به نویسندگان میدهد:

«در نقطه ای بنشینید که کاملاً برای تمرکز افکارتان مساعد باشد آنگاه کاغذ و قلم بدست بگیرید. خود را به حالت تأثیر پذیری در آورید. دربارهٔ هنرهای خودتان و هنرهائی که دیگران دارند فکر نکنید و آنها را بباد فراموشی سپارید. پیش خود تکرار کنید که ادبیات یکی از راههای خطرناکی است که آدمی را به همه جامی کشاند. بی آنکه پیشاپیش موضوعی را در نظر داشته باشید به سرعت شروع به نوشتن کنید. بدون درنگ و با چنان شتابی بنویسید که فرصت بازخواندن آنچه را که نوشته اید نداشته باشید جملهٔ اول بخودی خود می آید و بدنبال آن جملات دیگری که با ذهن هشیار رابطه ای ندارند بلکه در اعماق ضمیر پنهان درهم فشرده و مدفون شده اند و فقط انتظار لحظه ای را می کشند که در عالم خارج تجلی کنند، پشت سر هم و بطور خود کار روی کاغذ خواهند آمد.»

معلوم است که درچنین نوشته‌ای احتیاج به نقطه گذاری نیست. حتی استعمال آن مضر است زیرا درراه جریان درونی و فکری نویسنده ایجاد مانع میکند. اگر تصادفاً دچار اشکال و تردید شدید و کلمه‌ای بنظرتان مشکوک آمد بدنبال آن کلمه يك حرف تصادفی مثلاً حرف I را پشت سرهم تکرار کنید. کلمه‌ای که باید بطور خودکار بدنبال آن بیاید عاقبت ازراه می‌رسد و بدین طریق نثر یا شعرتان ادامه و پایان می‌یابد.»

وسائل دیگری نیز در دسترس نویسنده سوررئالیست هست که آماده و مهیا در طبیعت وجود دارد. مثلاً «رؤیا» که تجلی و تظاهر ضمیر پنهان است، بهترین وسیله شناسائی و معرفت بشمار میرود بشرط آنکه پس از بیدار شدن بتوان آنرا در ذهن دوباره زنده کرد. (مجله «انقلاب سوررئالیستی»، مدت پنج سال، بیشتر صفحات خود را به شرح رؤیاهای بازگوشده اختصاص داد.) همچنین امراض روانی، خاصه امراضی که هذیانهای ذهن را برمی‌انگیزد و بدین طریق مطالب با اصطلاح منطقی را با مطالبی که از چند اندیشه ثابت جنون آمیز ناشی شده است درهم می‌آمیزند و واقعیت جدیدی خلق می‌کنند، وسیله دیگری است که خود طبیعت در اختیار نویسندگان سوررئالیست گذاشته است.

در سال ۱۹۲۹، آندره برتون «دومین بیانیه سوررئالیسم» را منتشر کرد و وضع سیاسی این مسلک را روشن و مشخص نمود و این دعوی را اقامه کرد که سوررئالیسم، در پایه و بنیاد، باشیوه‌های کنونی زیباشناسی تباین دارد، زیرا پژوهنده سوررئالیست چون عمیقانه در زندگی روانی اشخاص فرو رود همه چیز را در آنجا آشفته و مبهم و مغشوش می‌بیند و بنا بر این در نظر او ارزشها و روابط میان امور، مفهوم عادی خود را از دست می‌دهند.

«نقطه معینی در ذهن هست که از آن نقطه بیعد، مرگ و زندگی، حقیقت و مجاز، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، فرازونشیب، تناقص خود را از دست می دهند. محرك فعالیت سوررئالیسم امید به تشخیص و تعیین این نقطه است.»

سوررئالیست ها بدین طریق روشی برای کاوش در اعماق مخفی «من» ابداع می کنند و آنرا وسیله حقیقی «معرفت» می دانند. این معرفت عبارت از چیست؟ پاسخی که از بیانیه سوررئالیسم و آثار سوررئالیست ها بر می آید اینست که منظور از معرفت، خراب کردن دیوار است که میان جنون و عقل حایل شده است.

سوررئالیسم مسلک پر توقعی است که فقط عضویت اصول سوررئالیسم در بست و پیروی کامل را می پذیرد. این مسلک دارای چندین فلسفه خاص است: ۱- فلسفه علمی که همان «روانکاوی» فروید است؛ ۲- فلسفه اخلاقی که با هر گونه قرارداد و مواضع مخالف است؛ ۳- فلسفه اجتماعی که می خواهد با ایجاد «انقلاب سوررئالیستی» بشریت را آزاد کند. و برای حصول این مقاصد روشهایی پیشنهاد می کند که در ذیل به شرح خلاصه آن می پردازیم:

۱- هزل. در نظر کسی که آرزوی وصول به «بینهایت» را دارد مشاهده حقارت و پوچی دنیائی که زندگی آدمی در آن می گذرد، جز ریشخند وطنز احساس دیگری بر نمی انگیزد. پیش از آنکه راه تازه ای نشان دهیم باید نخست دست به تخریب این جهان فاسد بزنیم، و ریشخند برای تکان دادن یوغ سالوس و ریا بهترین سلاح است. برای رهائی از قیود و موانع اجتماعی آیاتوانائی پناه بردن به نیشخندهای طنز آمیز امتیاز بزرگی محسوب

نمی شود؟ ازین رهگذر، سوررئالیست ها و اردمغا کهای ضمیر پنهان می شوند. کسی که بدین سلاح مجهز شود می تواند زندگی را مانند تماشاچی نگاه کند. در برابر او - همچنانکه در خیمه شب بازی - لعبتکانی در رفت و آمدند که سیر و سلوک و رفتار و اخلاقشان به جامه عاریتی و دروغین و قار باطل و تظاهر فریبنده آراسته شده است. زندگی واقعی، برای کسی که بتواند آنرا بایی اعتنائی و لاقیدی بنگرد، ظاهر موقر و جنبه جدی خود را از دست می دهد و موضوع خنده و مضحکه می شود. بنابراین، هزل و طنز مستلزم قطع علایق از واقعیت خارجی است، رصدخانه مردی است که غوغای جهان را از روی بالکن خود تماشا می کند.

ولی یافتن جنبه های مضحك زندگی و تمسخر قراردادهای اجتماعی قهراً موجب طغیان بر ضد نظام موجود می شود. پس از کاوشهای «فروید» در ضمیر پنهان، مسلم شده است که هزل جز صورت دگرگون شده روح سرکش و طاعی و امتناع از قبول خرافات و موهومات اجتماعی چیز دیگری نیست: خنده سرپوش نومیدیست فروید، بعنوان مثال گفته مردم محکومی را نقل می کند که روز اول بهار او را بسوی اعدام می بردند، چون به پای چوبه دار رسید فریاد زد: «سالی که نکوست از بهارش پیداست!»

هزل نیروی ما را که بر اثر فشار درد ورنج مصرف شده است نگهداری و تقویت می کند و بدینجهت «ارزش متعالی» دارد، زیرا قادر است که ما را رهائی دهد و تعالی بخشد. بدینجهت، مرد پژوهنده باید خود را از اشیاء جدا کند و آنها را نه از نظر شخصی بلکه بخودی خود و فی نفسه - یعنی آنگونه که هستند - بنگرد. آنگاه مشاهده خواهد کرد که اشیاء و امور، صور مختلف و مفاهیم گوناگون دارند و همین دلیل است بر آنکه پایه و اساس آنها - بخلاف تصور عموم - بر مبنای محکمی استوار نیست.

ولی سوررئالیست‌ها از این مرحله انفصال و انفکاک ظواهر اشیاء، که اگر زیست‌انسیالیست‌ها را تا مفهوم نیستی مطلق می‌برد، اصول تازه‌ای برای زیباشناسی وضع می‌کنند. یکی از نویسندگان سوررئالیست می‌گوید: «زیبایی تواند از تلاقی يك چرخ خیاطی و يك چتر در روی میز تشریح بوجود آید. زیرا يك شیئی ساخته و آماده که غایت استفاده‌اش گوئی بطور قطعی و همیشگی معین و مشخص گردیده است (چتر) چون در برابر شیئی دیگری قرار گیرد که غایت استفاده‌اش باشیئی قبلی اختلاف و فاصله بسیار دارد و این تقابل بظاهر پوچ و مضحك و بی‌معنی می‌نماید (چرخ خیاطی) و در مکانی باشد که هر دو احساس غربت و بیگانگی کنند (روی میز تشریح) بر اثر این اتفاق، فایده وجودی و «هویت» خود را از دست می‌دهد و در نتیجه جنبه مطلق دروغین او، به سبب دخالت يك امر نسبی، مبدل به «مطلق» تازه‌ای می‌شود که هم حقیقی است و هم شاعرانه.» از اینرو حال مجسمه‌ای که در گودالی افتاده باشد با حال همین مجسمه هنگامی که بر پایه خود در میدان عمومی شهر نصب شده است تفاوت ارزش بسیار دارد. همچنین دستی که از بازو جدا شده است تغییر مفهوم می‌دهد.

به عقیده آراگون، مفهوم مجازی و اعتباری و بهت‌انگیز به اشیاء و امور دادن، بهیچوجه بازی کودکانه‌ای نیست. این کار تحصیل شیوه فلسفی خاصی است که دو جنبه دارد، جنبه منفی و جنبه مثبت: نخست باید واقعیت را منهدم کرد تا از میان آن، واقعیت تازه‌ای سر بر آورد که واقعیت نخستین پوسته ظاهری و خارجی آن بوده است.

بنابر این هزل به آدمی اجازه می‌دهد که روابط مألوف و پیوندهای قراردادی میان اشیاء و قضایا و الفاظ را درهم شکند و از دریچه دیگری دنیا را بنگرد. هزل باید بر ضد هر گونه بوقلمون صفتی و دستور «خواهی نشوی

رسوا هم رنگ جماعت شو» بکار بیفتد و میان امور که به حکم عادت و الفت از هم دور افتاده اند نزدیکی و رابطه «غیر منطقی» برقرار کند و در نتیجه آدمی را به درك «واقعیت برتر» برساند.

۲- جهان شگفت . سوررئاليسم، به سبب انتقاد از واقعیت، با جنبش

تازه‌ای که در قلمرو علم پدید آمده همگام و همصدا می‌شود و می‌خواهد بنیاد جبر منطقی و قانون علیت را ویران کند.

هر کس وارد جهانی شود که در آن، «ضحك» و «راز» جنبه «غرابت» خود را از دست داده‌اند، مانند پل الوار در می‌یابد که «همه چیز با همه چیز قابل قیاس و تشبیه است، همه چیز انعکاس و دلیل و شباهت و تضاد و تحول و حدوث خود را در همه جامی یابد. و این دگر گونی و تکون حد و حصر ندارد» تصویر این، «تطابق همه جانبه» پژوهنده سوررئاليسم را وامی‌دارد که همیشه و همه جا در زندگی روزمره و در هر جریان عادی، عامل خرق عادت را جستجو کند و امور غریب و مافوق طبیعی را آشنا و در دسترس بشر بداند.

درین دنیای وهم آمیز، عجیب‌ترین حوادث، عادی و طبیعی جلوه می‌کند؛ روح نقاد از کار می‌ماند؛ فشار و مضيقه از میان می‌رود؛ و این دنیای سحر آمیز قلمرو «واقعیت برتر» است. به گفته لویی آرا گون «درورای دنیای واقع، روابط دیگری هست که ذهن بیدار می‌تواند درك کند، و اهمیت و ارزش این روابط از واقعیت خارجی کمتر نیست مانند: اتفاق، پندار، توهم، خیال، رؤیا. این انواع گوناگون و متنوع، با اصطلاح منطق، دريك «جنس قریب» تجمع و تجانس می‌یابند.»

خود آرا گون در کتاب «دهقان پارسی» هاله‌ای را که اشیاء عادی و معمولی را در بر گرفته و آدمی را وارد «خرق عادت» می‌کند نشان می‌دهد. در زیر قلم سحر آمیز او کوچه‌ها و دکانها تغییر شکل می‌یابند و نویسند

قفل‌هایی را که بر در «بینهایت» بسته شده می‌گشاید. گوئی غرابت محله‌ها و خانه‌ها روی دوم سکه واقعیت است. البته رویه ظاهر این سکه چون جنبه قشری و عینی دارد آسان یاب‌تر است.

قابلیت درک این «جهان شگفت» موهبت فرار و گران‌بهای است که باید در حفظ و نگهداری آن کوشید، زیرا «هر مردی که در طریق زندگی پیش می‌رود و راه را دم‌بدم هموارتر و استوارتر می‌بیند، هر مردی که با سهولت روز افزونی در راه کسب عادات جهان پیش می‌رود و تدریجاً ذوق درک امور غیر عادی و ناآشنا را از سر خود و آمی‌کند» بزودی این موهبت را از دست می‌دهد. بنابراین سوررئالیست‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهم و اشباح نفوذ کنند «زیرا فقط در جوار این عالم وهم آسا، عقل نارسای بشر سلطه خود را از دست می‌دهد و آدمی می‌تواند عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کند».

پس هر کجا که قوه تخیل، بدون قید و بند روح نقاد و ذهن خرده گیر آزادانه تجلی کند، واقعیت بر تر رخ می‌نماید. یکی از نویسندگان سوررئالیست می‌گوید: «چون جهان شگفت رفته رفته از قید موانع آزاد شود، جنبه بهت‌انگیز «واقعیت ذاتی و فی‌نفسه» را به خود می‌گیرد... اعجاز جهان شگفت در اینست که به ساده‌ترین وجه با امور عادی و روزمره مخلوط و مشتبّه می‌شود.» و به قول آندره برتون «راز سوررئالیسم در اینست که ما می‌دانیم چیز دیگری در پشت ظواهر امور پنهان است.»

۳- رؤیا. ژرار دونر وال که پیشرو واقعی سوررئالیسم است (زیرا با وضع کلمه «سوپر ناتورالیسم» نزدیک‌ترین شیوه به سوررئالیسم را پیدا کرد، چنانکه آندره برتون می‌گوید: «روح سوررئالیسم در نروال حلول کرده بود.») در همه آثارش اظهار می‌دارد که واقعیت خیال کم از عالم بیداری نیست. به عقیده

او، رؤیا به آدمی اجازه می دهد که در خود نفوذ کند و به «معرفت عالی» دست یابد. این پژوهش علمی، یعنی یاد آوردن و تحلیل کردن فعالیت خود بخود ذهن انسانی، روش کار سوررئالیسم است.

چون ذهن به حال خود گذاشته شود در دنیای اوهام و اشباح، که موجودات و اشیاء آن حالات نامترقب دارند و به رنگهای رؤیائی آراسته اند، بکار می افتد این دنیا، همانگونه که «برگسن» گفته بود، در نقطه مقابل و مخالف واقعیت عملی قرار دارد چون محرك اعمال ما، در دنیای واقع، سود آنی است، ناچار اموری را انتخاب و درك می کنیم که متضمن فایده ای باشند. ولی اگر از این جهان جدا شویم و چشم فرو بندیم آنگاه وارد آفاق دیگری می شویم که از صور ذهنی و خاطرات «سر کوفته» تر کیب یافته است و ما را از حیطه حکمرانی هر گونه منطق و استدلال بیرون می برد. در نظر «فروید» چنین دنیائی مظهر و تمثیل امیال ناخود آگاه و تمایلات نا گفته ماست، و آدمی با تجزیه و تحلیل آن می تواند تا حد شناسائی کامل خویشتن برسد. بدین طریق، پیروان فروید این دنیای پر غنای درونی را به کنار می نهند و آن را وسیله تحصیل شیوه بهتر زندگی و کسب موفقیت در جهان واقع می دانند. حال آنکه این کار، در نظر سوررئالیست ها، جز مصدوم و ناقص کردن «هستی کامل» چیز دیگری نیست. حال که اهمیت زندگی خواب دست کمی از زندگی بیداری ندارد چرا الهامات و مکاشفات آنرا ندیده بگیریم؟ آن دره بر تون می گوید: «رؤیای دیشب من شاید دنباله رؤیای پریشب باشد ولی آیا مشبهم این رؤیا با همان قوت و قدرت شبهای پیش ادامه خواهد یافت؟» چون حافظه فقط تکه پاره هایی از خواب دوشین را در خود نگه می دارد و جامعیت آنرا در هم می شکند، شاید عالم بیداری در واقع جز نمود و سایه این «زندگی ثانوی» چیز دیگری نباشد. شاید «پدیده واقعیت» از تلاقی اشعه خواب و بیداری حادث شده باشد.

عشق از کجانشی می شود؟ چرا کسی دل به دیگری می بندد؟ شاید آنچه در دیده معشوق می بینیم درست همان «لطیفه نهانی» باشد که مارا به عالم رؤیای ازدست رفته می پیوندد. «سالوادوردالی» در کتاب «زن نامرئی» می نویسد: «روز را ناخود آگاه به جستجوی صور ازدست رفته رؤیا می گذرانیم، و ازینروست که چون صورت رؤیائی خود رامی یابیم گمان می بریم که ازپیش آنرا می شناخته ایم و می گوئیم که فقط از نظاره آن غرق رؤیا می شویم.»

بنابراین، رؤیا که مظهر دنیای «مغفول» و «سر کوفته» و قلمرو واقعیت برتر است آیا، به قول آندره برتون، نمی تواند که برای حل مسائل اساسی زندگی بکار رود؟

در عالم رؤیا همه چیز سهل و ساده می نماید. همه چیز طبیعی جلوه می کند؛ مشکل اضطراب آور «امکان» مطرح نمی شود. ذهن پذیرا در برابر عجیب ترین حوادث، تصور تضاد نمی کند، مگر در بیداری، آنهم به فرمان منطق محدود و نارسای ما. شاید «عالم واقع» جزء كوچك رازی باشد که در آن غوطه ور بوده ایم، و خواب و بیداری هر دو جلوه این «راز بزرگ» باشند.

ولی اشتباه نشود! منظور سوررئالیست ها این نیست که مانند پاسکال بگویند: «از کجا معلوم که این نیمه دیگر زندگی، که تصور می کنیم بیداریم، خواب دیگری نباشد که مختصر تفاوتی با خواب نخستین دارد، و آنوقت که تصور می کنیم خوابیده ایم در واقع بیدار شده ایم؟» این احتیاج که دستاویز فیلسوفان شكّ قرار گرفته تا واقعیت جهان زندگی را رد کنند، در نظر سوررئالیست ها فاقد ارزش و اعتبار است مگر اینکه به قول

آندره برتون «هنگام خواب تصور کنیم که بیداریم و هنگام بیداری تصور کنیم که خوابیم». مقایسه «نمودهای خواب» با «نمودهای بیداری» نشان می‌دهد که این دو، زندگی رامیان خودتقسیم کرده‌اند، و واقعیت این از واقعیت آن کمتر نیست.

رؤیا، مانند تفکر، یکی از وسایل معرفت است، و با قبول این عنوان باید آنرا تجزیه و تحلیل کرد. رؤیا تفنن روح نیست بلکه یکی از فعالیت‌های الهام بخش ذهن است، و ازین لحاظ سوررئالیسم به فلسفه هندی نزدیک می‌شود. چنانکه در کتاب دینی «ودانتا» سه حالت بیداری و رؤیا و خواب عمیق جدا گانه مورد بررسی قرار گرفته و هر سه از وجوه تجلی هستی بشمار رفته‌اند.

فلسفه غرب با طرد اموری که از حیطه تعقل بیرون است معرفت انسان و شناخت جهان را محدود می‌کند. ابتکار سوررئالیسم در اینست که ارزش رؤیا را نشان داده و اهمیت آن را، هم از نظر روانشناسی و هم از نظر فلسفه مابعدالطبیعه، دست کم به اندازه بیداری دانسته است.

۴- دیوانگی. گسیختگی و پریشانی و غرابت رؤیاها آدمی را به یاد خیال‌بافی دیوانگان می‌اندازد: دنیای دیوانگی زمینه مطالعه گرانبهای است برای معرفت نفس انسانی. دیوانگان چون از واقعیت برونی رو گردانده‌اند، به عقیده فروید، «درباره واقعیت درونی بیش از فرزندگان آگاهی دارند و می‌توانند اموری را بر ما آشکار کنند که بدون وجود آنان همیشه لاینحل می‌ماند.»

تخیل، در عالم دیوانگان، حاکم مطلق العنان است. ذهن آنان در میان امور متضاد و نامربوط به چابکی و سرخوشی سیر می‌کند. رشته‌های تفکر ذهنی آنان فقط در نظر مردم عادی گسیخته و مغشوش است. زیرا

دیوانگان عادت زندگی روزمره را از دست داده‌اند، ولی دنیای آنان قطعیت و ايقان دنیای ما را دارد. بررسی هذیان‌ات آنان افق معرفت را می‌گشاید و ما را از واقعیت عملی و محدود دور می‌سازد. این موجودات، که اجتماع آنان را به اتهام سرپیچی از آداب و رسوم طرد کرده‌است، در عالم وهم و رؤیا واقناع خواهش نفس بسرمی‌برند ولی مطالعه در ضمیر آنان که از قید سلطهٔ عقل آزاد شده و در نتیجه همه کار در آنجا جایز است، عوالم تازه‌ای بروی ما می‌گشاید.

پیش از این گفتیم که منظور سوررئالیست‌ها خراب کردن دیوار است که میان جنون و عقل حایل شده است. آثار آندره برتون و فیلیپ سوپو بهترین راه نیل بدین مقصود را بدست می‌دهد. خاصه آندره برتون در رمان معروف خود «ناجا» (Nadja) (۱۹۲۸) همین مسأله را مطرح می‌کند:

«ناجا» زن جوانی است بانگاهی سحرآمیز که قهرمان داستان بار اول در یکی از خیابانهای پاریس با او برخورد می‌کند. بار دیگر او را در کوچه‌ای می‌بیند و باز رد او را گم می‌کند. چند بار دیگر نیز، چنانکه گوئی سرنوشت برخورد آنها را از پیش دقیقاً تنظیم کرده است، او را می‌بیند. سپس با او آشنایی شود و آن زن افکار و رؤیاهای او را می‌خواند، برایش پیش‌بینی‌هایی می‌کند که به حقیقت می‌پیوندد و او را با خود به دنیای اسرارآمیز «برخوردهای ناگهانی و تلاقی‌های حیرت‌انگیز» می‌کشد. با همهٔ مقاومت و پایداریهای خویش، عاقبت بر اثر نفوذ آن زن، حوادث و اتفاقات ناممکن را می‌پذیرد و در مسلمات یقینی و حتمی شك می‌کند. بزودی در برابر او دچار وحشت و هراس مقدسی می‌شود. ولی «ناجا» در ورطهٔ دنیای درونی خویش فرو می‌رود و در نظر دیگران دیوانه می‌شود و او را به تیمارستان می‌کشانند. در اینجا است که نویسنده مسألهٔ جنون را

مطرح می کند و می پرسد که واقعاً دیوانگی چیست؟ که می تواند سرحد میان جنون و «عدم جنون» را مشخص کند؟ آیا نمی توان گفت که «ناجا» به سرچشمه «معرفت حقیقی» دست داشته است؟

عدم توجه دیوانگان نسبت به انتقاداتی که بر آنان وارد می کنیم این فرض را ایجاد می کند که دنیای خیال، قوت قلب و دلگرمی عظیمی به آنان بخشیده است. و چنان لذتی از هذیان ضمیر خود می برند که «اعتبار فردی و شخصی» آنرا به چیزی نمی گیرند. ازینرو، خیالبافی و توهم سرچشمه لذت های ناچیز نیست: عمیق ترین کیف درونی از آنجا بهره می گیرد. یکی از نویسندگان سوررئالیست که بر اثر افراط در «نگارش خود بخود» دچار پریشانی ذهن و اغتشاش فکر شده بود و به دستور پزشك می بایست این کار را ترك کند به آن دره برتون می نویسد: «در جواب طبیب گفتم که من روش های روحی اضطراب آور و نومید کننده را بر روش های منطقی و صحیح هوش ترجیح می دهم.»

در واقع اگر کسی بدون رعایت شرایط عقل از باده هذیان ذهن مست شود. خطر عظیمی او را تهدید می کند که همیشه، به رضا و رغبت، در چنگال خیال و دیوانگی گرفتار بماند. سوررئالیست ها چون راه مقاومت در برابر وسوسه لذات جنون را می دانند حتی تا سر حد اختلال مشاعر پیش می روند. زیرا همیشه پیوندهای خود را با عالم خارج حفظ می کنند و بدین سبب می توانند با تسلیم و رضادل در اختیار این «ورزش ذهنی» بگذارند و حتی در دماغ خود ایجاد دیوانگی کنند و پس از آن به حال عادی برگردند و سیله این برگشت همان نیروی هزل است که آنان را همواره متوجه جنبه مضحك جنون مفرط می کند. بنابراین، هزل نگهبان «تمامیت ذهن» است و ازینرو در همه شیوه های سوررئالیستی به چشم می خورد.

بدین طریق یکی از مقاصد سوررئالیسم «ایجاد حالتی نزدیک به اختلال
مشاعر» است. یعنی ذهن باید خود را از چنگ امور موهوم و قراردادی آزاد
کند تا «خود کاری مغز»، که توسن مکاشفه است، به سخن در آید. آندره برتون
و پل الوارحتی ادعا می کنند که «آزمایش ایجاد بیماریهای روانی جای
غزل و قصیده و حماسه و منظومه های بی سروته و دیگر انواع پوشیده ادبی را
خواهد گرفت».

ابتکار اقدامات این شاعران در اینست که نیروی خود کار مغز را، از
طرق تجربی، به تحريك واداشته و کار تفکر را از بار تحکم احتیاجات عملی و
سود مادی آزاد کرده اند.

۵- اشیاء سوررئالیستی. اختلال مشاعر، مرزهای معرفت انسانی

را عقب می زند و واقعیت خارجی را از ارزش و اعتبار می اندازد. ولی بسیاری
از دیوانگان علاوه بر آنکه تسلیم توهمات ذهن خود نمی شوند بینش خاص
خود را نیز بر اشیاء عالم خارج تحمیل می کنند و استعمال طبیعی این اشیاء
را تغییر می دهند. شیوه کار آنان شبیه کار سوررئالیست هائی است که، با توسل
به هزل، رنگهای مضحك به اشیاء می زنند و واقعیت را می شکافند و ذهن را
در دنیای واقعیت برتر به جولان می آورند؛ با این تفاوت که دیوانه در بینش
خود متحجر شده است ولی پژوهنده سوررئالیست، پس از تاخت و تاز در
«منطقه ممنوع»، به حال عادی خود بازمی گردد.

امتیاز دیوانگی در همین است که نشان می دهد صور ذهنی با چه سیر
و تحولی شکل خارجی می پذیرند و با واقعیت عینی می آمیزند. از اینرو
«سالوادور دالی» می گوید: «سوررئالیسم دارای افزایش درجه اولی است بصورت
«روش جنون و انتقاد» که از نخستین گام توانسته است در نقاشی و شعر و
سینما و ساختمان اشیاء زبده سوررئالیستی و مدروز و پیکر تراشی و تاریخ

هنر و حتی، اگر احتیاج افتد، درمورد تفسیر متون مقدس به کار رود.»
 بعقیده او روش منفعل و اثرپذیر پژوهنده سوررئالیست باید جای خود را
 به روشی فعال و اثرگذار بسپارد تا بتواند به «دنیای هذیان آمیز عدم تعقل
 عینی» جامه عمل بپوشد و صورت مادی ببخشد. صوری که فقط جنبه ذهنی
 و خیالی داشته باشند نمی توانند «امیال و اصول تحقق خارجی ما» را اقناع
 کنند. پس باید صورت تازه ای بار آورد که جنبه عینی و واقعی داشته باشند.
 مانند آزمایش تحریک جنون (که در تخصص الوار و برتون بود) و نیز
 ساختمان اشیاء سوررئالیستی.

از اینجاست که سالوادور دالی پیشنهاد ساختن «اتومبیل های غول آسا»
 را می کند: اندازه این اتومبیل ها سه بار بزرگی تر از حد معمول و جنس آنها
 از گچ یا از سنگ با باقوری است ولی ریزه کاری اجزاء آن دست ظریف ترین
 و دقیق ترین و کوچک ترین ساعت دنیا را از پشت می بندد. آنگاه این اتومبیل ها
 را باید به جامه زیرین زنان آراست و در گوری نهاد و سطح گور را با خاک
 یکسان کرد و یک ساعت دیواری نازک که از گاه ساخته شده باشد بر فراز
 نهاد تا محل آن شناخته شود. این آلات عجیب و غریب تعریفی را که سالوادور
 دالی از «شیئی سوررئالیستی» کرده روشن می نماید: «شیئی سوررئالیستی شیئی
 است که کمترین کار مکانیکی را انجام دهد و بر توهمات و تجسماتی متکی
 باشد که از تحقق اعمال ناخود آگاه ما به وجود آمده اند.»

آندره برتون، پس از دیدن خوابی، به فکر ساختن این اشیاء، یعنی
 تحقق عینی امیال سر کوفته، افتاد. یک روز در بازار «سن مالو» چشمش به
 کتاب عجیبی بر خورد: «عطف» این کتاب از مجسمه چوبی جن بو داده
 کوتوله ای که ریش سفید آشوری وارش تا نوک پایش می رسید درست شده بود.

قطر این مجسمه به اندازه طبیعی بود و با این حال مانع صفحه زدن نمی شد .
ولی، شگفتا، اوراق کتاب به جای کاغذ از پشم زبر سیاه ساخته شده بود !
بی درنگ کتاب را خرید، ولی چون از خواب بیدار شد و آنرا در بالین
خود نیافت تصمیم گرفت اشیائی بسازد که جز در عالم رؤیادیده نمی شوند
ونه سود مادی دارند و نه لذت معنوی، ولی شاید بتوانند به تخریب این
زینت آلات هنری نفرت انگیز كمك نمایند و این موجودات و اشیاء
عقلانی را از درجه اعتبار ساقط کنند .»

این قبیل اشیاء، بیش از شعر و نقاشی، مردم عادی را سرگردان و
متحیر ساخته است. نمایشگاه آثار سوررئالیستی که در ۱۹۳۸ تشکیل شد
تماشاچیان را از کوره عقل و معرفت بدر کرد و عده ای را دچار هذیان و
سرسام ساخت .

۶ - لاشه خوشگوار . استفاده از همه وسایلی که به کار قطع رابطه

با ذهن متحجر ما بخورد و به ما اجازه دهد که ذخایر بیکران درون خود را
بشماریم شایسته و سودمند است. به هر حال باید در درون خود ایجاد خلأ
کرد تا ضمیر پنهان بخودی خود زبان باز کند. همه کس به تنهایی می تواند
به این گنجینه دست یابد و از آن استفاده شخصی ببرد، همچنین می توان
نیروهای ضمیر عده کثیری را یک جا بکار انداخت و استفاده بیشتری برد.
این مقصود از راه ساده ای که نامش را «کاغذ بازی» گذاشته اند حاصل
می شود: چند نفر گرد هم می نشینند و یک قطعه کوچک کاغذ را دست بدست
می گردانند. هر کس بنوبت روی این صفحه کاغذ کلمه ای می نویسد یا خطی
می کشد. عاقبت يك سلسله جملات عجیب و غریب و يايك نقش غیر واقعی
بدست می آید. نخستین نمونه این بازی که اکنون ارزش متون کهن را یافته

و نام خود را، به مناسبت دو کلمه اول، به این شیوه کار داده جمله ذیل است که از همین راه به دست آمد :

«لاشه خوشگوار، شراب تازه را خواهد نوشید.»

با این روش، که می تواند قوی ترین صور سوررئالیستی محض را ایجاد کند، جملات شگفت انگیزی نظیر اینها بیرون آمده است: «صدف سنگال، نان سهرنگ را خواهد خورد... بخار بالدار، پرندۀ مقفل را اغوا کرده است.» همچنین نقشهای عجیبی، مانند انسان با سر خرچنگ، ایجاد شده است. پل الوار شرح شبهائی را می دهد «که با عشق و علاقه در کار آفرینش لاشه های خوشگوار صرف شده است. هر يك از ما می خواست جذبه بیشتر، وحدت بیشتر، تهو ر بیشتری به این قطعه شعر دسته جمعی بدهد. هیچ تشویشی، هیچ یادی از فقر و ملال و عادت بر صفحه ضمیرمان می گذشت. ما با صور ذهن قمار می زدیم ولی بازنده ای در میان نبود... اگر کسی از میان ما پرسشی می کرد، تشویش یا اطمینان خاطرش جز از دریافت پاسخ حاصل نمی شد. پرسش را روی صفحه کاغذ می نوشت و به کسی نشان نمی داد، در واقع مشکلش را پیش خود مطرح می کرد. و ناگهان کسی از میان جمع با یقین کامل و ضرس قاطع جواب او را می داد.»

پرسش و پاسخهایی که درین بازی بدست آمده، بعنوان مثال، چنین است :

— بهار چیست ؟

— چراغی که خورا کش کرم شب تاب است .

— ماه چیست ؟

— آبگینه فروش کشور عجایب .

— آ یاسوررئالیسم در تشکیل و تخریب زندگی بیک اندازه اهمیت

دارد ؟

— گلی است که در تر کیب آن جز گل به کار نرفته است .

پس «لاشه خوشگوار» به آدمی توانائی می دهد که از چنگ واقعیت
افسوده و محنت بار آزاد شود و تا اعماق جهان گسیختگی و شگرفی فرورود .
کسانی که به این بازی تن در دهند می توانند از دست شخصیت قراردادی
رهائی یا بند و خود کاری مغز را به فعالیت وادارند .

۷- نگارش خود بخود . هدف این شیوه های گوناگون سوررئالیستی

که شرح دادیم طرد آزمون تمدن است تا «انسان فی نفسه» با طبیعت
بدوی اش ظهور کند و بتواند همه نیروهای روانی خود را بازابد و برآستی
آزاد شود .

ضمیر پنهان که در حالات خواب و دیوانگی از قید نظارت «ذهن بیدار»
آزاد شده است به خودی خود جلوه می نماید و «نگارش خود بخود» پیامهای
اورا ثبت می کند . بدینگونه ، آندره برتون در حالت میان خواب و بیداری
قرار گرفت و آنرا کشف کرد . بطور ناخود آگاه جمله هایی در ذهنش
تشکیل شد و این جمله ها را «عناصر درجه اول شعر» دانست . مدعی شد که چنین
جمله هایی قطعیت و حتمیت استثنائی برای ذهن ایجاد می کند و مانند کلماتی
است که در پشت صحنه نمایش گفته می شود . در «نخستین بیانیه سوررئالیسم»
شرح می دهد که یک شب ، پیش از خوابیدن ، از شنیدن جمله عجیبی که با
فعالیت بیداری اش ارتباطی نداشت تعجب کرد ، جمله ای که مصرانه خود را
«به پشت شیشه پنجره ذهن» می زد . یک شب دیگر نیز رؤیای مشخص و روشنی
به خواب او آمد و در بیداری پنداشت که حتماً آنرا در جائی به چشم دیده است .

بر اثر اینگونه تجارب شخصی به فکر افتاد که این حالت پذیرنده و «گیرنده» را با اراده در خود ایجاد کند و سیر خود بخود این تأثرات درونی را به روی کاغذ آورد. همانگونه که فروید بیماران روانی را وادار به گفتار ناخود آگاه می کرد؛ آندره برتون نیز تصمیم گرفت که در مورد شخص خود این تجربه را به عمل آورد و چنان به سرعت ضمیر پنهان را به گفتن وادارد که ذهن نقاد نتواند در کار آن دخالت و قضاوت نماید تا «فکر ناطق» بدون مانع و رادع به سخن در آید.

بدیهی است که برای فرورفتن در این «حال بیخودی» باید از دستورها و خواهشهای دنیای خارج دوری گزید. آندره برتون و فیلیپ سوپو بدین طریق ضمیر پنهان خود را به گفتن واداشتند و به تقریر او کتاب «میدانهای مغناطیسی» را که «نخستین کاربرد این اکتشاف» بودند نوشتند: هر فصل این کتاب دلیلی برای پایان خود نداشت جز اینکه روز پایان رسیده بود و روز دیگر، کار دیگری (یعنی فصل تازه ای) شروع می شد، زیرا مغز خود کار خود مختار فعالیت دیگری آغاز می کرد. این کتاب به مناسبت تشبیهات و استعارات جالب و نامنتظر و هزل آمیز شهرت بی مانندی کسب کرده است. اینک پاره ای از این قبیل جملات: «زندان ما با کتابهای دلخواه ساخته شده است، ولی به سبب این همه بوهای عاشقانه که ما را به خواب می برد دیگر نمی توانیم فرار کنیم... همه کس می تواند ازین راهرو و خونین که گناهان ما به شکل تصاویر لذیذ در آن آویزان است بگذرد، با اینحال رنگی خاکستری بیش از هر چیز درین تصاویر به چشم می خورد.»

آندره برتون درباره این روش می گوید: «برای شما که می نویسید، این عناصر در ظاهر همانقدر بیگانه و ناآشنای نماید که برای هر کس دیگر. بدین جهت از نزدیک شدن به این عناصر پرهیز می کنید.» یکی از نوچه های

سوررئالیسم که تن به قضا داده و این روش را در مورد خود بکار برده شرح می‌دهد که احساسهای ناشناخته‌ای به تدریج روحش را احاطه کرد و در میان طوفان اصوات گرفتار شد و ذهنش در جونا آشنائی بپرواز در آمد و صفحه ضمیرش رنگ سپید گرفت و فکرش از روی کلمات گذشت و سرانجام توانست صنایع لفظی خاص سوررئالیسم را به آسانی ایجاد کند. جدائی و گسیختگی از دنیای خارج چنان شدید است که اگر شخص دست از نوشتن باز دارد گوئی ناگهان از خواب عمیقی بر می‌جهد: «چشم‌های دیگر با اشیاء محیط تطبیق نمی‌کند و لرزه در پا می‌افتد».

به منظور درک و تثبیت فعالیت ضمیر پنهان، یک دوره «هیپنوتیسم» نیز شروع شد. هیپنوتیسم یکی از رشته‌هایی بود که سوررئالیسم را با دنیای غریب مربوط می‌ساخت. سوررئالیست‌ها می‌خواستند جواب‌هایی را که شخص در حالت خواب مغناطیسی می‌دهد یادداشت کنند و آن جوابها را با جمله‌هایی که در عالم بیداری از راه «نگارش خود بخود» بدست آورده بودند برابر نهند و روابطی را که میان آنها وجود دارد کشف کنند. مجله «ادبیات» نتیجه این تجارب را مرتباً منتشر می‌ساخت. **دسنو و کرول** Crevel و **پره** Péret از نویسندگان سوررئالیست مورد آزمایش خواب مغناطیسی قرار گرفتند و برتون والوارو **ارنست** Ernst نیز شهرد این تجربه‌ها بودند از سال ۱۹۲۲ به بعد سخنرانیهای مهمی درباره هیپنوتیسم ایراد شد. ولی آن‌دره برتون عقیده دارد که نگارش خود بخود باید همیشه و در همه حال در دسترس همه کس باشد و بنا بر این با خواب مصنوعی و مغناطیسی منافات دارد، با این حال تعریفی را که یکی از دانشمندان درباره هیپنوتیسم کرده شامل می‌شود: «وسیله مسلم تسهیل جهش نیروهای روانی و خاصه

قریحه هنری: نخست از راه تمرکز ذهن در کاری که باید انجام گیرد، سپس بارهائی فرد از چنگ عوامل نهی کننده‌ای که جلو آدمی را می‌گیرند و چنان روان او را مغشوش می‌کنند که گاهی کاربر و استعداد های پنهان را بکلی متوقف می‌سازند. «ذهن باید کاملاً حالت پذیره و منفعل داشته باشد و جز ثبت این «املاء سحر آمیز» کاری انجام ندهد و نیروهای بیدار و هشیار درون را ساکت و بی‌اثر کند. هر گونه کوشش ورنجی برای فهمیدن چیزی که می‌نویسیم بی‌معنی و بی‌جاست: باید کلمات را به حال خود گذاشت تا آزادانه به دنبال هم آیند. با این حال، به قول آراگون، «چون مردی که قلم به دست گرفته خود را برای بیان راز زندگی بیگانه و نا آشنا می‌داند و بنا بر این تصور می‌کند که هر رمز خرفی زیر قلمش آمده نوشته است، بی‌خبر از نتیجه می‌گیرند که این کار پایه و اساس ندارد و سخن‌ها به کردار بازی است... در سوررئاليسم همه چیز قاعده و صحت و اعتبار ناگزیر و قهری دارد. معنی جملات در خارج از وجود و استعاره نویسنده شکل می‌گیرد.»

بهترین شیوه نگارش خود بخود خاصه از راه گفتگو میان دو تن به ثمر می‌رسد، زیرا بر خورد دو روح و دو ذهن و دو ذوق، صور نامنتظر و جالب تری بر می‌انگیزد، به شرط آنکه هر يك از دو مخاطب فقط با خود گفتگو کند و مطلقاً در صدا قامة دلیل و برهان و رد سخنان طرف مقابل و تحمیل نظریات شخصی خود بر نیاید. فصل «عایق‌ها» در کتاب «میدانهای مغناطیسی» به همین ترتیب نوشته شده است.

چنین «غواصی» و کند و کاو در درون ضمیر پنهان موجود صور شاعرانه زیبائی گردیده است، زیرا شعر بیش از نقاشی می‌تواند این مغاکهای رازناک را بکاود. شعر از قید ماده آزادتر است و تسلسل افکار را در «حال بیخودی» بهتر

بیان می کند. آندره برتون الهامات سخن را از نظر «مفهوم عینی» بسیار غنی تر و، در برابر چشم، بسیار پایدارتر از تصاویر نقاشی می داند، و حتی به «نیروی دروغین وحی و الهام شاعرانه» می تازد و مدعی می شود که اشعار «لو تره آمون» و «رمبو» ابتدا بسا کن و مخلوق ذهن و مبتنی بر «مدرکات زندگی پیش از تولد» نبوده است، و این دو هنرمند چیره دست فقط صداهاى نازك و سخنان مبهمی را که، هنگام نوشتن، در دالانهای تیره و تاریضمیرشان شنیده می شده است گوش داده و روی صفحه کاغذ آورده اند: آنچه «اشراق» نامیده می شود پس ازین مرحله می آید.

این گونه «عمق یابی» در ظلمات ضمیر پنهان فایده دیگری جز کمک به تبیین و تکمیل مفهوم انسانی و معرفت شخص به ذات خود و شناسائی جهان در بر ندارد. سوررئالیسم چنین حکم می کند: «کسانی که واجد چنین «نیروی ذهنی گرانبها» هستند باید، به مدد چراغی که این نیرو بر افروخته، هم خود را مصروف بررسی طرز کار و ساختمان این دستگاه «الهام» بکنند بشرط آنکه آنرا موهبت آسمانی و امر مقدسی ندانند؛ و همچنین، در عین اعتماد کاملی که به خاصیت خارق العاده آن دارند، باید آخرین رشته ها و پیوندهای آنرا بگسلند و چیزی که دیگران هرگز جرأت تصورش را نداشته اند - الهام را به فرمان خود در آورند.»

راهی که به مدد «عصیان» و «تخریب» گشوده شده است به «دنایای پریان» منتهی می شود. درین دنیا هر گونه مستی و بی خبری جایز است و زبان ساکنان آن همین نگارش خود بخود است. از این تلاقی های صاعقه انگیز و برخورد های برق آسای صور و معانی، زیبایی های شگفت انگیزی زاده می شود که فقط هنرمندان به شرح و بیان قادرند. شاعران، به عقیده آندره

برتون، در قلمرو شناسائی روح، استادان مامردم عادی و عامی هستند، زیرا از چشمه‌هائی سیراب می‌شوند که هنوز علم و دانش بر آن دست نیافته است.

سوررئالیسم و شعر
برای نفوذ در مناطق باطلاقی ضمیر پنهان، احتیاج به شهامت بزرگی و بی‌مانندی بود و این کار تنها از دست

شاعران بر می‌آمد، زیرا زیبایی صور ناگهانی ذهن می‌توانست موانعی را که جهان واقع در پیش پای رؤیاهای آنان نهاده بود موقتاً به باد فراموشی سپارد. بقول رنه کروئل « شعر ازین سوبه سوی دیگر، از شکل شیئی به تصویر ذهنی آن، از تصویر ذهنی شیئی به مفهوم آن، از مفهوم شیئی به واقعیت مشخص خارجی، پل می‌زند... شعر راه آزادی است. »

آزادی خود کاری ذهن و جهش‌های برق‌آسای آن، که اصول تعلیم و تربیت کهن قدر آن را شکسته یا از میان برده است (زیرا نمی‌خواستند آنرا عامل شکفتن استعداد های مکنون ذهن بدانند)، باید تحقق یابد، و برای این کاریک راه بیشتر نیست و آن استخلاص شعر از چنگ قیود و موانع و نجات آن از یوغ بندگی اخلاق و منطق است.

در نظر هنرمندی که «جهان شگفت» را در میان جهان واقع می‌بیند، سراسر گیتی رنگ شعر به خود می‌گیرد: آگهی‌ها و کاغذهای تبلیغاتی و قطعات بریده روزنامه که پهلوی هم چیده شودتشکیل شعر می‌دهد، زیرا همانطور که اگر یک شیئی را از معنی و مفهوم مصطلحش جدا کنند وارد جهان «واقعیت برتر» می‌شود، همانطور نیز پیوستن جمله‌های متفرق و صور غیر عادی به یکدیگر ذهن را از واقعیت دور می‌کند و به دنیای دیگری می‌برد. بقول تریستان تزارا « می‌توان شاعر بود و شعر نگفت... کیفیت شعر در کوچه، در فروشگاه تجارتنی، درهمه جا وجود دارد »

سراسر زندگی بهانه شعر است. «شعر را می توان از يك امر ساده عادی آغاز کرد: دستمالی که بر زمین می افتد برای شاعر در حکم اهرمی است که می تواند دنیا را با آن تکان دهد» يك حادثه، هر چقدر ناچیز و حقیر بنماید، برای کسی که بتواند آلت بر گرداندن صدای درون خود باشد، جهانی پر از شگفتی و راز و مکاشفه در بر دارد. همه کس شاعر است و خود نمی داند. کافی است که نگاهش را از افق محدود خود بر گرداند تا وارد این جهان شگفت شود.

ازینرو، اشعار پل والری، فی المثل، که مسائل ادبی را با تجرید و انتزاع مفاهیم در چهار چوب نظریات فلسفی و اشکال ریاضی بیان می کند، عصیان و اعتراض این «مخالفان تدبیر ادبی» را برانگیخته است. سوررئالیست ها ازین اظهار نظر والری بر آشفتند که می گفت: «بسی بیشتر خوش دارم که با استشعار کامل و روشن بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم». «برای همین است که در سال ۱۹۲۱ ازین شاعر جدا شدند و گفتند: «دیوانگی بهتر از تدبیر و نیرنگ است».

این شاعران جدید در جستجوی «زندگی اصیل» به این نتیجه رسیدند که حاك و اصلاح و دستکاری در شعر، واقعیت برتر را، که به دشواری دیده شده است، مخدوش می کند. **پل الوار** می گوید: «توهم، معصومیت، خشم، حافظه، قصه های قدیمی، میز و دوات، منظره های ناشناخته شب گردنده، خاطرات ناگهانی، پیشگوئی های عواطف، احتراق افکار و احساسات و اشیاء، برهنگی کور، اقدامات اصولی برای مقاصد بی فایده که

دارای مهمترین فایده شده است، تشبیه منطق تا حدیوچی، استفاده از یوچی
 تا حد عقل طاغی: اینست شعر. ولی حروف مصمت و مصوت و کلمات خوش
 آهنگ را با زبردستی، یا ناشیگری، جفت و جور کردن شعر نیست. باید
 فکر آهنگدار را، که به طبل و ناقاره و وزن و قافیه (یعنی کنسرتی و حشتناک
 برای گوش خران) نیاز ندارد، به گفتن واداشت. «به موجب این عقیده، هنر
 رهایی ذهن است از قیود و محدودیت‌ها، تا «الهام خالص» در کمال آزادی
 جست‌وجو کند. ولی «هنر برای هنر» نیز بی‌معنی است، هنر به خودی خود غایت
 مقصود نیست، زیرا آن دره بر تون می‌گوید: «اکنون همه می‌دانند که شعر
 باید منتج به ثمری شود» و پیروان او امید دارند که ضمیر پنهان، اسرار
 واقعیت بر تر را آشکار کند.

بنابر این شاعر سوررئالیست پابسته «الهام» است و، برخلاف عقیده
 پل والری^۱، می‌گوید: «حداکثر تفاخر جز در برابر خدا قل مسئولیت،
 بی‌معنی است.» آن دره بر تون نقل می‌کند که یکی از شاعران بزرگ، پیش
 از خوابیدن، لوحه‌ای پشت در را تاقش آویزان می‌کرد که روی آن نوشته
 بود: «شاعر مشغول کار است.» برای «ورزش شعر» که به‌ورد نظر پل والری بود
 چه تحقیری بالاتر از این عقیده وجود دارد که «با کوچکترین قلم خوردگی
 وحک و اصلاح، اصل الهام جامع درهم می‌ریزد... حماقت آنچه را که ناز بالش
 باترس و احتیاط «آفریده» است پاک می‌کند. چه تفاخری بالاتر از اینکه
 نویسنده نداند زبان چیست، کلام چیست، آئین نگارش چیست، شرایط
 اختتام سخن چیست؛ نه «چون» آنرا بداند و نه «چرا» ایش را؟ در نظر
 سوررئالیست‌ها «کمال هنر در تنبلی است».^۲

۱- به حاشیه صفحه ۲۳۱ همین کتاب مراجعه شود. ۲- گفته «پل الوار»

و «آن دره بر تون» در «انقلاب سوررئالیستی» ۱۵ دسامبر ۱۹۲۹

بدین طریق، کوشش ارادی باید طرد شود. قوه تمیز، صفای الهام را مخدوش می کند. سمبولیسم به شاعران و نویسندگان می آموخت که در هر امر هنری کمال «دقت» را بکار ببرند، حال آنکه سوررئالیسم اعلان می کند که راز آفرینش هنری فقط در حالت رؤیائی وجود دارد، و این حالت آخرین درجه کمال «سلب غرض و استفاده» را که غایت فعالیت ذهن انسانی است نشان می دهد. الهام، بعقیده لوئی آراگون، عبارت است از «آمادگی در بست برای پذیرفتن اصیل ترین حالات ذهن و قلب انسانی، آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر».

برای درك این كشش های گوناگون که بسوی راز جهان متوجه شده اند، یکی از سوررئالیست ها این پیشنهاد می کند: خواننده يك لحظه تصور کند که ذهنش دایره ایست و در وسط آن، تصویر ضمیر بیدار قرار گرفته، و مناطق میان نقطه مرکزی و خط محیط همان قلمرو در بست ضمیر پنهان است. سوررئالیست ها می کوشند که این نقطه مرکزی را از میان ببرند تا با «بی نهایت» قرین و همسان شوند. شاعران سوررئالیست که عنان خود را به دست الهام سپرده اند می خواهند بدین وسیله به وحدت جهان برسند و پیام آور خدایان شوند. به عقیده لوئی آراگون «اگر قبول کنیم که ضمیر بیدار عناصر معرفت خود را از هیچ کجا نمی توانسته است بدست آورد، مگر از ضمیر پنهان، آنگاه ناچاریم اقرار کنیم که ضمیر بیدار در درون ضمیر پنهان جای دارد.»

در آغاز این فصل گفتیم که سوررئالیسم خاصه مکتبی است در شعر، و پیروان این مکتب کوشیده اند که جهان بینی خود را از طریق شعر تبیین و تشریح کنند و انقلاب خود را بدین وسیله جامه عمل بپوشانند در واقع، شعر

را رکن اساس زندگی می‌دانند، زیرا عقیده دارند که شعر باید و می‌تواند مشکل حیات را حل کند. به قول یکی از شاعران این مکتب: «شعر، خود را از سیطره ادبیات و حتی از حریم کاغذ بیرون کشیده و ناگهان در دل زندگی فرو رفته است. شعر دیگر هنر نیست، حالت روحی نیست، خود زندگی است، خود روح است. شعر نحوه درك و احساس است، کاربرد حواس و خاصه حس ششم است، روش معرفت است.»

شخصیت شاعر در میان این موج لبریز گم می‌شود. شاعر، انعکاس صدای عوالم مرموز و ناپیدا است. آندره برتون می‌گوید: «سالها امیدم به جریان سیل آسای نگارش خود بخود بود تا اصطبل ادبیات را بکلی از فضولات پاک کنم. ازین نظر، اراده شکستن سدها و گشودن بندها محرك باطنی سوررئالیسم است.» مشکل می‌توان جهان رؤیا را با زبان جاری و مصطلح بیان کرد، زیرا اغلب باید معنای نامنتظری از میان کلمات بیرون کشید. بدینجهت خواننده اشعار سوررئالیستی باید در نظر اول خیال فهمیدن نداشته باشد که بجائی نخواهد رسید؛ بلکه به دستور سوررئالیست‌ها باید ذهن خود را، در حالت پذیرائی و انفعال محض، به اختیار کلمات بسپارد تا معانی مجازی و صور ذهنی و مفهوم عمیق شعر به تدریج «برانگیخته» شوند، و اگر توانست صفحه ضمیرش را از زنگار معلومات مصنوع و عادات ریشه‌دار بزداید آنگاه موج زندگی درونی از سراو خواهد گذشت.

شعر نیز، مانند نگارش خود بخود، به آدمی توانائی می‌دهد که دنیای تازه‌ای را ببیند و عناصر آنرا با عناصر دنیای عیان بسنجد و ایجاد تعادل کند. همینکه این عناصر به نسبت مساوی مخلوط و ممزوج شدند آنگاه وحدت شعر رخ می‌نماید. بنا بر این ملاك، تطابق شکل و مضمون، که اساس

زیباشناسی **کانت** بود؛ از خصوصیات اشعار اصیل سوررئالیستی است. در اشعار سوررئالیستی، نزدیک شدن عناصر متفاوت و متضاد به یکدیگر مربوط به اراده و کوشش آگاهانه شاعر نیست. آندره برتون منکر است که تشبیهات و استعارات اشعار پیروردی (مثلاً: «درجویبار، سرودی جاری است»، یا «روزهمچون سفره سپید ازهم گشوده شد»، یا «جهان در کیسه سیاهی فرو رفت») محصول فکر قبلی و آمادگی ارادی باشد. بر اثر نزدیکی بی مقدمه و لفظیاد و مفهوم، ناگهان نور خاصی درخشیدن می گیرد و آندره برتون آنرا «نور صور» می نامد. این عناصر به منظور ایجاد ناگهانی جرقه نور مجتمع نشده اند بلکه محصول آنی فعالیت سوررئالیستی بوده اند و بطور جداگانه ولی در یک زمان از اعماق ضمیر پنهان بیرون جسته اند. و کار عقل فقط تأیید و تسجیل و ارزیابی این اخگرهای آسمانی بوده است.

گردش در «منطقه ممنوع» به دنیای جذاب و فریبنده منتهی می شود. رهروی که یک بار درین منزل فرود آید، دست از طلب باز ندارد تا بار دیگر لذت این دیدار را دریابد. اینست که سوررئالیسم را به سبب تأثیرات اسرارآمیز و لذات خاصش باید «مخدر تازه» ای شمرد، زیرا عوالمی که در نظر آدمی مجسم می کند بی شباهت به عوالم وهم انگیز حشیش نیست. گوئی همه زندگی وارد نشئه متحرکی می شود که پایه های عقل را می لرزاند و درهای «مجهول» رامی گشاید. لوئی آراگون در کتاب «دهقان پارسی» می گوید: «من این حادثه بزرگی را به اطلاع همه جهانیان می رسانم: اعتیاد دیگری بوجود آمده است، سرگیجه دیگری به آدمی داده شده است، و آن نامش سوررئالیسم، فرزند سرسام و تاریکی است. به درون آئید

که اینجا سرزمین آنیت است... اعتیادی که نامش را سوررئالیسم می‌نهیم استعمال بی‌حساب و شورانگیز مخدر صور شاعرانه است. «

در ملك واقعیت برتر، آدمی از سرزمین مفاهیم روشن و معانی معهود و مطالب مکشوف بدور می‌افتد. ولی این گسیختگی و بریدگی ظاهری صور ذهنی جز به مقیاس عادات ما که امور را به سوی «اصل فایده» طبقه‌بندی کرده است وجود خارجی ندارد. برعکس، شاعر با حساسیت تندش چشمه‌های زاینده باطنی رامی‌جوید و شباهت‌های واقعی رامی‌یابد و باده این جهان شگفت را به کام مامی‌ریزد.

اینجا است که به گفته **ویلیام بلیک** W. Blake می‌رسیم: «اگر ذوق پیامبری و شاعری وجود نمی‌داشت، فکر فلسفی و علمی زود به فرجام همه چیز می‌رسید و بی‌حرکت بر جامی ماند و از عهده هیچ کار دیگری بر نمی‌آمد جز اینکه همواره بر محیط دایره یکنواختی بچرخد.»

هر چه جامعه بشری تحول پذیرفته و تمدن به پیش تاخته، تفکر بر بدیهه‌گوئی (خاصه بدیهه شعری) تسلط بیشتری یافته است. در نزد انسان نخستین، رؤیا وسیله معرفت است و شاعران پیامبران واقعی‌اند. از آن پس، دیوار عظیمی میان دنیای برونی و دنیای درونی فاصله افکنده و رؤیا وسیله تعبیر امراض روانی گشته است.

اینک این حایل‌های مصنوعی، که وجود واحد آدمی را منقسم کرده‌اند، باید از میان برخیزند، و رسالت این کار خطر، به عقیده ترستان تزارا، بر عهده شاعر است. بدین سبب، «شعر فعالیت ذهن» باید جان‌نشین «شعر وسیله بیان» گردد.

شاعر راستین طبعی سرکش و طاغی دارد زیرا، بر رغم آرزوی

آرامش، يك تنه می كوشد كه وجود خود را بانبروهای غیر عقلانی، كه بعقیده سوررئالیست ها بنیاد طبیعت واقعی ماست، در آمیزد و همسان كند. شعر از حدود كلمات و صورتی كه رساننده آنند و همچنین از تنگنای مقتضیات اجتماعی بالاتر است. شعر سر نوشت فكر را، با همه كثرت و جوه آن، تعیین می كند و جریان عمل تفكر را در مدار خود می چرخاند، سپس از حد فكر بالاتر میرود و سرانجام وجود آنرا انكار می كند. چنین است ماهیت و رسالت شعر در نظر سوررئالیسم.

سوررئالیسم و تئاتر قلمرو هیچيك از هنرها برای سوررئالیسم بیگانه نیست. در آغاز هر ابتكارتازه در هر زمینه، اثری از نفوذ سوررئالیسم بچشم می خورد. بر اثر بحران روحی كنونی، روز بروز مردم به دیدن نمایشی كه زندگی را بشكل غیر عادی و نا آشنایشان دهد علاقمندتر میشوند.

يكی از منتقدان معاصر می گوید :

« رفتن به تئاتر مانند رفتن پیش جراح یادندان پزشك شده است. » زیرا امروز تاثیر و نفوذ نمایش در تماشاگران حیرت انگیز و « درد آور » است نخست **گیوم آپولینر** در سال ۱۹۱۷ بانمایش « پستانهای تیرزیا » سبك جدیدی در تئاتر آورد ، بدین معنی كه حقایق زندگی روزمره را با چنان رنگهای روشن و تندى نشان داد كه جنبه های مسخره و مضحك امور با وضوح كامل از زیر واقعیت مادی نمایان شد. صحنه های عجیب و نامنتظر بدنبال يكدیگر می آمد و گوئی بازیگران آنچه را كه به ذهنشان رسیده و در خیالشان پرورده شده بود بزبان می آوردند و عمل می كردند. در وصف همین نمایش بود كه نویسنده، چنانكه گفتیم، لفظ سوررئالیسم را وضع كرد.

سوررئالیست ها، خاصه آنتونن آرتو، عقیده داشتند که تحول و اصلاح تئاتر نخست باید از صحنه سازی شروع شود.

در سال ۱۹۱۸، پرآلجر بیرو P.-A. Birot نمایشنامه ای نوشت با عنوان «Le Bondieu». این نمایش میبایست بوسیله عده کثیری در دو صحنه که روی هم قرار گرفته بود اجرا شود. روی یکی از صحنه ها، بازیگران نقابهایی بر چهره و لباسهایی بر تن داشتند که نماینده مفاهیم رمزی و تمثیلی بود. مثلاً پوشش یکی از قهرمانان نمایش عبارت از نوعی تابوت از چوب سیاه بود و در ارتفاع سرش دریچه ای قرار داشت که باز و بسته می شد. بازیگران آواز خوان همه یکجا بدرون يك قبای گشاد فرو رفته بودند و فقط سرهای هر کدام از توی یخه قیف مانند بیرون می آمد، منتها در بازیگری که در دو طرف این قبای عریض ایستاده بودند آستینی هم داشتند. ولی، برای ایجاد تضاد، بازیگران صحنه دوم همان لباس شهری را پوشیده بودند.

اینگونه صحنه سازیها مفهوم و هدفی عمیق تر از نمایش مناظر عجیب و غریب دارد: غایت مقصودش هدایت تماشاگران بسوی «حقیقت مطلق» است. بعقیده آنتونن آرتو تئاتر می خواهد زندگی را با همه وجوه و تجلیاتش نشان دهد و ازین زندگی مناظر و صوری بیرون کشد که ما را به وس دیدن و دریافتن آنها بیندازد. تئاتر باید بر گردان واقعیت باشد، البته نه این واقعیت روزمره و صریح که تئاتر را بمرور ایام مقلد بیجان خود کرده است، بلکه واقعیت زنده و دهشتناکی که در آن، اصول واقعی زندگی مانند زنان حرم همینکه گوشه چشمی نمودند باز بر تار یکی نقاب فرو می روند. اما این واقعیت وابسته به زندگی محدود بشر نیست و آدمی با آداب و اخلاق قراردادی اش تأثیر چندانی در آن ندارد.

تئاتر باید بیننده را به دنیای رؤیاها و غرایز «خونخوار و ضد انسانی» بازگرداند. باید بر حواس تماشاگران تازیانه زند، زیرا «حس» از «فهم» جدا نیست. باید بشیوه ساحران قدیم، که روانکاوی فروید بسبک جدیدی از آن تقلید کرده است، بیماران روانی را وادار به اخذ یک نوع رفتار مشخص خارجی کند تا شفایابند. شرح نیروهای سر کوفته درونی باعث رهایی بیمار میشود. صحنه سازی نیز از راه وسایل بصری روح تماشاگر را تسخیر میکند و او را به عالم ماوراء می کشاند.

آنتونن آرتوفن تازه ای در ساختن صحنه بوجود می آورد: یعنی تماشاگران در وسط می نشینند و نمایش در اطراف آنان اجرا می شود، تا بدین وسیله بهتر بتوانند در هوای محیط بازیکنان دم بزنند. اصوات و صداها و فریادها بنسبت مقدار تأثیر ارتعاشی آنها در اعصاب بکار میروند. از انواع نورها بمنظور ایجاد حالات گوناگون رنگ در بدن استفاده میشود. اشیاء بصورت عروسکهای ریز و درشت در می آیند و با نقابهایی بزرگ و عظیم به صور ذهنی تجسم خارجی میدهند. در نمایش باید «شدت عمل» باشد، زیرا «هر چیز که بکار است سببیت و بیرحمی است». تئاتر باید زندگی را شبیه به سیل مهیبی نشان دهد که در مسیر خود همه چیز را می کند و می برد.

شدت عمل و خون چون بخدمت شدت فکر گمارده شود، غرایز خونخواری و غارتگری بینندگان را «تصفیه و تهذیب» می کند. آنگاه در دنیای خارج از تماشاخانه نیز قدرت جنگ و نهب و شورش و آدمکشی از تماشاگر سلب میشود. بنابراین، تئاتر دارای «نیروی انحرافی» بیمانندی است که، بعقیده آنتونن آرتو، برای دنیای مصدوم و خود باخته و آشفته ما کمال ضرورت را دارد.

چنین نمایشی از حدود تحلیل روانی شهوات و عواطف انسانی بالاتر است زیرا با زندگی آزادی که «فردیت» را از میان برده است پهلومیزند و همسنگ میشود.

دورنمای شکست در سال ۱۹۲۹ که دومین بیانیۀ سوررئالیسم منتشر شد آندره برتون وضع سیاسی «حزب» را مشخص کرد و چندتن دیگر از همکاران و مریدان را از درگاه خود راند. از جمله آنتون آر تو، بجرم آنکه برای ارضای خودخواهی و خودنمایی نمایش «رؤیا» اثر «اشتریندبرک» را در حضور سفیر کبیر سوئد نشان داده است، مشمول «تصفیه» قرار گرفت. حتی چندتن از پایه گذاران سوررئالیسم نیز مانند **فیلیپ سوپو** بگناه پیروی از «شیوه‌های ادبی» و **روبردسنو** باتهام توجه بی اندازه به نگارش خود بخود و سلب علاقه از مسائل عینی، مغضوب و مطرود شدند. درین زمان، فقط لوئی آراگون و پل الوار و **پیراونیک P.Unik** در ته غربال ماندند.

پیش از آن چندتن از هواخواهان جوان، که مجله‌ای بنام «Huand Jeu» منتشر کرده و سوررئالیسم را پیرو عرفان رمبو و مجری «علوم مکنونه» دانسته بودند، نیز از مزیت عضویت محروم شدند زیرا، بزعم آندره برتون، سوررئالیسم با عالم علوی ارتباطی ندارد بلکه کار خود را در همین عالم سفلی و دنیای دنی انجام می‌دهد.

اعضای مطرود نیز در هجو نامه‌ای بنام «لاشه» جواب دندان شکنی به آندره برتون دادند. ولی خیل تازه نفسی از شاعران جوان مانند **رنه شار R.Char ژرژ هوگنه G.Hugnet** و نقاشان بزرگ مانند **سالدور دالی** و **ایوتانگی Y.Tanguy** بگرد رهبر فرقه حلقه زدند و آندره برتون کار

انقلابی خود را با پشتگر می بیشتری دنبال گرفت. مجله «انقلاب سوررئالیستی» بنام تازه «سوررئالیسم در خدمت انقلاب» خوانده شد.^۱

ولی نفاق تازه‌ای در افق سوررئالیسم رخ نمود: **لوئی آراگون** در سال ۱۹۳۱ پس از بازگشت از کنگره نویسندگان شوروی که در «خار کف» تشکیل یافته بود کاملاً به مسلک کمونیسم گروید و با جارو و جنجال فراوان از مکتب سوررئالیسم کناره گرفت. بدنبال او **پیر اونیك و ژرژ سادول** G.Sadoul نیز استعفاء دادند. آندره برتون نیز، گوئی برای پیش‌دستی و معامله بمثل، در ۱۹۳۸ **پل الوار و ژرژ هوگنه** را با اتهام هواخواهی از مرام اشتراکی اخراج کرد.

تريستان تزارادر کتاب «سوررئالیسم و پس از جنك» علت پاشیده شدن این مکتب را چنین شرح میدهد: «بی‌نظمی و اغتشاش ناشی از ناتوانی سوررئالیست‌ها در پیروی از روش انقلابی، بی‌تصمیمی آنان و توجه به جلب احساسات زیان‌بخش مردم، وضع سوررئالیسم را از نظر ابتکار و از لحاظ عقیده و طرز تفکر دچار ضعف ساخت. در ۱۹۳۳ آراگون «خانه فرهنگ» را بنانهاد که من و کرول هم در سال ۱۹۳۴ عضویت آنرا قبول کردیم. این دوره مصادف با روزهای پیدایش مسلک نازی و حریق «رایش‌تاک» بود. احساس میشد که برای مقابله با خطر باید به‌فوریت هر چه تمام‌تر قیام کرد. در سال ۱۹۳۴ «کمیته مراقبت و شناسایی افکار» بر هبری **پروفسور لانژون** Langevin برای جواب‌گوئی به اولین تحریکات فاشیستی تشکیل شد و در ۱۹۳۵ «کنگره بین‌المللی نویسندگان برای دفاع از تمدن و فرهنگ» بوجود آمد...»

درین میان جنگ‌های داخلی اسپانیا در گرفت: مبارزه آزادیخواهان

و قلع و قمع جمهوريخواهان بدست فاشيست ها، بسياري از سوررئاليست ها را مانند پل الوار، از خواب سوررئاليسي بيدار كرد و در راه مبارزه با بيداد گران ورهائي بشر از زير يوغ فاشيسم انداخت. تريستان تزارا در همان كتاب مي نويسد: «در ۱۹۳۷ فعاليت براي كمك به جمهوريخواهان اسپانيا آغاز شد. كنگره بين المللي نويسندگان در شهر والنس و مادرید محاصره شده تشكيل يافت. منظور اين كسان كه بگردهم جمع ميشدند اين بود كه انسان را به مقامي كه شايسته اوست برسانند و بهره كشي انسان را از انسان ديگر از ميان بردارند. دردنيای آشفته ای كه ثروت فقط در اختيار اقليت محدودی است شاعر يا نويسنده چه وضعی می تواند داشت داشته باشد؟.. وانگهی تمدن و فرهنگ بشري مورد تهديد قرار گرفته بود. در چنين وضع و حالي ديگر شاعر نمیتواند خود را از زندگي روزمره منتزع سازد. شاعر همواره در آرزوی دنيای هماهنگ و موزون و متعادلي است كه در آن، انسان به جان انسان نيفتد و نیروهای بشري همگام با ترقي و عدالت اجتماعي نشو و نما يابد. اين بود وضع عده ای از نويسندگان سوررئاليست در برابر واقعيت تلخ زندگي...»

بيست سال تمام، سوررئاليست ها و ماركسيست ها با هم مي جنگيدند يا «مي لاسيدند». گاهي در برابر دشمن مشترك عهد مودت مي بستند و باز بازيرو بيم احساسات ملي يا بين المللي از هم ميبردند طرد و باز گشت و قهر و آشتي و تخريب و ترميم و بيانيه ها و پيکارها و تفرقه ها و ميثاق ها و هجويه ها از حد و حصر بيرون است. آندره برتون هر چه كوشيد كه پيروانش را از جريانات سياسي دور كند بجائي نرسيد. بدتر از همه، گروهی دست به خود كشي زدند و بسياري ديگر نيز در جنگ جهاني دوم كشته شدند.

سقوط پاریس و تسلط آلمان بر فرانسه عملاً باین نویسندگان نشان داد که دیگر نمیتوانند بارؤیا و دیوانگی سرگرم باشند و مجبورند که با هشیاری و اراده، آنهم اراده‌ای آهنین، بجنک دشمن بروند. تریستان تزارا باز چنین مینویسد: «جنک و لزوم مبارزه مخفی همه‌ما را در زیر یک بام گرد آورد. دادائیس‌های نخستین و سوررئالیست‌ها و نویسندگان متعدد دیگری دورهم جمع شدند. در اثنای این سال‌های سیاه ما به اندیشیدن و نوشتن ادامه دادیم. آیا میتوانستیم بطرزی فکر کنیم و بشیوه دیگری بنویسیم؟ آیا میتوانستیم به دادا و سوررئالیسم وفادار بمانیم؟ آیا قادر بودیم که وجود خود را دو قسمت کنیم، یعنی از طرفی برای آزادی کشورمان مبارزه کنیم و از طرف دیگر بدنبال مطلق نامکشوفی برویم؟»

از آن‌پس، پیشقدمان سوررئالیسم به سه گروه منشعب شدند: ۱- آنان که در برابر خطر فاشیسم جبهه گرفتند و در زمان اشغال فرانسه دست به مبارزه مخفی زدند و بعنوان «نویسندگان مبارز» معروف شده‌اند (مانند پل الوار و لوئی آراگون)؛ ۲- آنان که به آرمان انقلابی خیانت کردند و هنر خود را بخدمت سرمایه‌داران گماشتند یا به فاشیسم رو زدند (مانند سالوادور دالی)؛ ۳- آنان که مدعی پاسداری سوررئالیسم اصیل شدند و در سیاست از عقاید تروتسکی یا هرج و مرج طلبی پیروی کردند (مانند آندره برتون). با اینحال در مورد هر یک از نویسندگان و هنرمندان این مکتب باید قائل به عقاید و نظریات خاصی شد.

سوررئالیسم بتدریج وحدت سبک و اشتراك مضمون خود را از دست

می‌داد.

همینکه جنگ جهانی دوم در گرفت ، سالوادور
 دالی و ایوتانگی به امریکا گریختند. بنثر امن پره
 سوررئالیسم پس از جنگ جهانی دوم
 که تا ۱۹۴۱ در پاریس مانده بود از آن پس به مکزیك

رفت. آندره برتون بازجامه پزشکی پوشید و به همراه آندره ماسون
 Masson راه امریکا را در پیش گرفت تا با فراغت بال و استقلال کامل تحقیقات
 سوررئالیستی خود را دنبال کند ، و در سال ۱۹۴۲ دیباچه سومین بیانیه
 سوررئالیسم را در نیویورک منتشر ساخت. در سال ۱۹۴۶ پس از پایان جنگ و
 استقرار آرامش به پاریس برگشت و در مصاحبه با خبرنگاران جراید ثبات
 عقاید خود را اظهار داشت و گفت: در دوره ای که چرخ اجتماع بر اثر غلیان
 اشتباهی مادی از محور خود خارج شده است، لزوم جستن آرمان و هدف معنوی
 بیش از پیش احساس میشود؛ در عصر انفجار اتم انسان باید با مفاهیم ساخته و
 پرداخته و قالب گرفته به مبارزه برخیزد و همه امکانات خود را برای
 برقراری «عصر جدید» دیگری بکار اندازد.

هنوز مدتی از پایان جنگ نگذشته بود که انتشار رمانهای ژولین
 گراک J. Gracq و اشعار ژاک پرور J. Prévert باز نام این مکتب را بر
 سر زبانها انداخت و نشان داد که هنوز آتش سوررئالیسم در دلها روشن است
 و بخلاف تصور عموم، خاصه مورخان ادبی و فرهنگستانی، جنگ جهانی
 آنرا نکشته است. در ۱۹۴۷ نمایشگاه تازه ای از آثار سوررئالیست ها
 در فرانسه و امریکا افتتاح شد و ثابت کرد که نیروهای تازه و استعداد های
 نشکفته ای در کمون سوررئالیسم وجود دارد. گرچه آندره برتون همه پیروان
 نخستین خود را از دست داده بود ولی مریدان جوانی پروانه وار بگردش جمع
 وجودش حلقه زدند و کانون سوررئالیسم را از نو گرم کردند.

آندره برتون، در سفری که هنگام جنگ به امریکا و جزایر آنتیل رفت، بانفوذ بیان و قلم خود و با کمک بنثر امن پره در آنسوی کره زمین کانونهای فروزانی برای مکتب خود پیا کرده بود. گروهی ازین خیل نو کیشان به همراه پیشوای مذهب خود به اروپا آمدند و باعث جلب شاعران جوان شدند.^۱

امروز آندره برتون دوباره جلال و جبروت خود را بازیافته و مرتباً جلسه‌های سوررئالیستی را در قهوه‌خانه Café des Deux Magots با شرکت هنرمندان تازه جوئی که گوئی بطور قطع و یقین سر بفرمان سلطه معنوی و شهرت «پاپ صفت» استاد نهاده اند تشکیل می‌دهد. چند مجله نیز برای انداخته اند که معروف‌ترین آنها «چهار باد» نامیده می‌شود. این مجله از شماره ۴ تا ۷ نمونه‌هایی از آثار این گروه تازه نفس چاپ کرد و ظهور مکتب «سوررئالیسم نو» را بشارت داد!

با این حال این مکتب جدید نیز به شعب مختلفی در آمده (از جمله: جناح چپ که «سوررئالیسم انقلابی» نامیده می‌شود) ولی دامنه نفوذ آن تا کشورهای رومانی و مصر نیز کشیده شده است.

بدین طریق، این نهضت فکری و معنوی، که بنظر پاره‌ای از سخن سنجان در لابلای صفحات تاریخ گذشته مدفون شده بود، تحرك و جهش خود را از سر گرفته و در برابر فلسفه‌اگزستانسیالیسم و مارکسیسم مواضع دفاعی تازه‌ای بدست آورده است.

۱ - عجیب‌ترین این هنرمندان جوان، شاعر است بنام هانری پِشت H. Pichette (متولد ۱۹۲۴) که انتشار دیوان اشعارش بنام «A-Poèmes» در سراسر اروپا غوغائی برانگیخت.

سوررئالیسم را بسیاری از مردم و حتی گروهی از
 نخبه‌سخت‌شناسان، حرص نوآوری یا انحراف فکر
 و ذوق یا شوخی هنرمندانی که می‌خواهند با هر
 وسیله موجب بهت و حیرت و استعجاب عامه شوند
 می‌دانند. البته تازه جویانی را که از دایره خرافات و موهومات کهن پایه
 بیرون نهاده‌اند آسان می‌توان تکفیر و تخطئه کرد، زیرا درك هنر نو و
 کام طلبیدن از «خلاف آمده‌ادت» احتیاج به کوشش و رنج فراوان دارد.
 پای بند انس و عادت ماندن و باشیوه‌های نوبه‌ستیزه برخاستن رسمی‌دیرین
 است که از طبیعت آسان‌یاب و راحت‌طلب و تن‌آسای آدمی سرچشمه می‌گیرد.
 ماهیت دادائیسیم طبعاً با هیچ گونه قوانین طبقه‌بندی هنر و زیباشناسی
 وفق نمی‌دهد. زیرا این طاغیان و شورش‌طلبان، بیش از حد اوراق به‌پوچی
 امور جهان معتقدند. برای گریز و رهایی ازین پوچی، در آغاز و فرجام،
 همه سنن کهن را لگد کوب و سبازی خود می‌کنند، ولی هیچ عقیده تازه و
 مستحکمی بجای آن نمی‌آورند. ازینرو عامه مردم که می‌خواستند تظاهرات
 آنان را به میزان هنری بسنجند، همینکه، در یکی از جلسه‌های دادائی،
 تریستان تزارا بجای بیانیه دادائیسیم مقاله‌یکی از روزنامه‌ها را شروع بخواندن
 کرد و در همان حین پل‌الوار با ناقوس ضرب گرفت، کاسه صبرشان لبریز
 شد و کار به دشنام و ناسزا و زد و خورد کشید. در نزد دادائیسیت‌ها هر نوع مقیاس
 ارزش بی‌معنی است، هر گونه تمایز میان آنچه باید کرد و آنچه نباید
 کرد، میان آنچه باید گفت و آنچه نباید گفت مردود و مطرود است. فقط
 کافی است که هر چه به ذهن می‌رسد به عمل درآید. بعمد می‌خواستند کاری
 کنند که مورد بغض و دشمنی سرمایه‌داران قرار گیرند. ولی کاری که

می کردند نه تنها سرمایه داران، بلکه خود این هنرمندان جوان راهم از هنر و ادبیات متنفر و بیزار می ساخت.

اما هدف سوررئالیسم از حد ادبیات و هنر بالاتر است، زیرا می خواهد آدمی را از قیود تمدن سودجوی کنونی نجات بخشد. برای تکان دادن و بیدار کردن او، می بایست نخست از در تخریب وارد شود و سیر تفکر را از پیروی راه شیوه های کهن باز دارد. این بود که آگاهانه بر هوش و خرد پشت پا زد و در طلب سرچشمه فیاض نیروهای پنهان و دست نخورده وجود آدمی بر آمد تا امواج سیل آسای درونی، او را بسوی افقهای روشن و گشاده رهبری کند.

نخستین کار سوررئالیسم دست یافتن به این نیروهای ناشناخته بود. از اینرو، بنا بر قول آندره برتون، سوررئالیسم از نظر فلسفی متکی است بر ایمان به واقعیت برتری که از تداعی آزاد معانی ذهن حاصل می شود و اعتقاد به قدرت لایزال رؤیا که از بازی «بی سود» تفکر ببار می آید. توکل بر «خودکاری مغز» قدرت فرورفتن در اعماق ذهن را تا سرحد حریم غرایز و امیال سرکوفته که همان قلمرو واقعیت برتر است - به ما عطا می کند. ولی چون بهترین وسیله بیان حالات عمیق روانی، هنر است، ناچار همه کس آثار سوررئالیستی را فقط از جنبه هنر و زیبایی بررسی و ارزیابی می کند. و حال آنکه این آثار جز نمائی از شخصیت درونی هنرمند بیش نیست. وانگهی، رهبر سوررئالیسم پیوسته به شاعران و هنرمندان خاطر نشان می کند که پس از غوطه خوردن در دریای تخیل باید دوباره به سطح آب باز گردند تا بتوانند از درو گوهری که ازین راه بدست آورده اند در زندگی روزمره بهره برند. آنگاه سوررئالیست ها از اکتشافات فروید، که ضمیر

پنهان را به رشتهٔ عقل و منطق کشیده و طومار پیروان احضار ارواح و علوم مکنونه و افسانهٔ عالم عقبی را در نور دیده بود، سودهای فراوان بردند. آثار آندره برتون نشان می‌دهد که بسیاری از حوادث وابسته به بخت و اقبال و تصادف و بدیمنی، فقط ناشی از غرایز سر کوفتهٔ مانتيجهٔ قيود و تضیقات اجتماعی است. اینجاست که «واقعیت برتر» به «واقعیت زندگی» نزدیک می‌شود و دنیای خیال و دنیای عیان درهم می‌آمیزند.

گرچه روانکاوی فروید در تبیین و توجیه تجارب سوررئالیست‌ها مورد استفادهٔ شایان قرار گرفته، ولی این گروه به تکمیل و اتمام آن نیز کمک شایسته کرده‌اند: تصدیق و تخمین ذخایر درونی انسان کافی نیست، باید در کاروبار زندگی نیز از آنها استفاده کرد و بر قامت علم جامعهٔ عمل پوشید. بنابراین، سوررئالیست‌ها نه تنها به «برج عاج» پناه نبرده‌اند، بلکه می‌کوشند که با تغییر دادن زندگی انسانی، برج‌های عاج را نیز ویران کنند تا قربانیان زندگی در صدد فرار از واقعیت بر نیایند و آنرا به قالب آرزوهای بر آورده نشدهٔ خود در آورند.

همانگونه که مسلک سوررئالیسم فعالیت خود را از مخالفت با «هنر برای هنر» آغاز کرد، همانگونه نیز هر آئینی را که مبتنی بر «انقلاب برای انقلاب» باشد مردود می‌داند. پس کسانی که این مسلک را هواخواه آن دواصل بشمارند راه خطا می‌پویند و از هدف اصلی سوررئالیسم غافلند.

با اینهمه، در مواقعی که «ضمیر پنهان» حاضر بدادن «الهام» نبود، شاعران سوررئالیست در کار فرو نمی‌ماندند و در نتیجه، محصول نگارش خود - بخود همیشه اثر برجسته‌ای از آب در نمی‌آمد. در نظر آنان، شاعر کسی است که بهتر از دیگران بتواند از «پنهانگاه دل و مغز» خود بهره‌کشی

کند و چنان نقشی بر انگیزد و با جانش در آمیزد که در خوانندگان ناگهان ایجاد تکان شدیدی بکند تا همین تکان شدید موجب کشف دنیای نهان و گشایش راز بزرگ آفرینش گردد.

اینجاست که هدف غائی سوررئالیسم رامی توان در يك جمله خلاصه کرد: تلاش شدید برای مقهور کردن جهان متفرق و مجزای عقل، و رسیدن به واقعیت مطلق که «واقعیت واحد» است. برتون می گفت: «یقین دارم که در آینده، این دو حالت ظاهراً متضاد، یعنی رویا و واقعیت، در نوعی واقعیت مطلق که همان واقعیت برتر است مخلوط و ممزوج خواهند شد.»

برای رسیدن به این واقعیت برتر، باید ذهن را از زنگار هر گونه قاعده و قانون و قرارداد و اغراض پرداخت و به حالت «زندگی بی واسطه» و «فیضان خود بخود» باز گردانید. بدینجهت، سوررئالیسم «راه حل خاصی برای مسأله زندگی» است و ازین رومی توان آنرا يك نوع علم اخلاق دانست ولی علم اخلاقی که راه زندگی آشفته واقعی را نشان می دهد نه راه زندگی ساختگی و همی را. همچنین واضع اصول مخصوصی در علم زیباشناسی است که ستونهای هنر و ادبیات و زبان رایج را لرزانده است.

بنظر سوررئالیسم، فقط يك «زیبائی» وجود دارد و آن «زیبائی متشنج» است: این زیبائی از خود کاری و فیضان ذهنی که به حال متشتت و مغشوش ابتدائی اش برگشته باشد زاده می شود بشرط آنکه نخست هر گونه «فکر قبلی» و «صنعت نظم و قوافی» و «اندیشه های هنری و اخلاقی» از صفحه ذهن زدوده شود. بدین طریق، سوررئالیسم آرزوهای بلند درمانتیسم و مالارمه و رمبو را به بالاترین درجه تجلی می رساند: یعنی بمدد شعر، راه پر پیچ و خمی برای شناسائی ماوراء الطبیعه و علم اخلاق بوجود می آورد و آنرا وسیله «تغییر زندگی» می داند.

با اینحال باید گفت که سوررئالیسم زندگی را تغییر نداده است :
 و پس از آن نیز چنین امیدی بر شعر نمی توان بست . در نظر بسیاری از
 پیروان این مکتب، شعر اقدام ساحرانه ولی بی ثمری است که بکار جسم
 می خورد نه جان، و منحصر به وجود فردی شاعر است. حتی هزل نیز که
 بعقیده سوررئالیسم و رمانتیسم، انتقادی است که آدمی را از دست زندگی
 واقع خلاص می کند، رفته رفته بصورت انتقاد از شعر در آمده و به سخریه
 آن پرداخته است .

شاید سوررئالیسم فقط توجه عده بسیار قلیلی از گروه خوانندگان
 را به خود جلب کرده باشد. عامه مردم، رویهم رفته، پیروان این مکتب
 را اشخاصی دغلباز و لاف زن و هجو گومی دانند که مسخرگی پیشه کرده و
 مطربی آموخته اند تا داد خود را از مهتر و کهتر بستانند. با اینحال، همین
 گروه مخالف نیز، حتی در امور عادی زندگی، بطور نا خود آگاه در تأثیر
 و نفوذ آراء این مکتب قرار گرفته اند. و اینک نمی توان شعر و رمان بسیار
 عاقلانه یا فیلم مردم پسند و عامیانه یا آگهی مبتذل دیواری یا شعارهای
 پر جوش و خروش حزبی را در نظر گرفت بدون آنکه سهمی از عناصر
 عوامل غیر منطقی که توجه و موافقت ضمنی ما را به خود جلب می کند در
 آن وارد نشده باشد .

اینقدر هست که اگر سوررئالیسم در عالم هنر ظهور نمی کرد، قرن
 بیستم از راز شاعرانه ای بی خبر می ماند .

سوررئالیسم در کشورهای دیگر

سوررئالیسم جنبشی است که در شعر و هنر فرانسه بوجود آمد و پایه

و اساس آن کاملاً وابسته به ذوق فرانسوی است. گرچه فوتوریسم ایتالیائی
 رامی توان از نظر کاوش در اعماق ذهن و کوشش برای نوآوری با سوررئالیسم
 مقایسه کرد، ولی موارد افتراق بیش از آنست که کوچکترین اشتراك
 سبك و وحدت مضمون میان این دو مسلك ایجاد کند. در آلمان و روسیه
 و اسپانیا نیز قبل از فرانسه مطلقاً خبری از سوررئالیسم نبود. تنها مکتب
 «پوئتیسم Poétisme» که زودتر از بیانیۀ سوررئالیسم بر تون در چکسلواکی
 بوجود آمد، تا اندازه ای از سوررئالیسم فرانسه سبق می راند. این مکتب،
 شعر را «لودگی احساسات و مفاهیم یا یک حلقه فیلم مستان یا چراغ جادو»
 می داند که «در عالم دیوانگی مقدس استعارات» بسر می برد. بهمین دلیل
 بجای اینکه این مسلك را پیشرو سوررئالیسم فرانسه بشماریم، باید آنرا
 پیروایماژیسم انگلیس و امریکا و ادامه دهنده سبك آپولینر بحساب آوریم.
 با این حال، آراء سوررئالیسم بسرعت از چهار دیوار فرانسه بیرون
 رفت و در چهار گوشۀ جهان جای پائی برای خود باز کرد. در ۱۹۳۶ نمایشگاه
 آثار سوررئالیست ها در لندن افتتاح شد. آندره برتون به کشورهای اروپای
 مرکزی و حتی تاجزایر قناری در اقیانوس اطلس مسافرت کرد تا با تبلیغ
 و سخنرانی، عقاید خود را ترویج کند. در نمایشگاه بین المللی سوررئالیسم
 که در سال ۱۹۳۸ در پاریس افتتاح شد چهارده کشور جهان من جمله انگلستان
 و بلژیک و اسپانیا و سوئیس و چکسلواکی و یوگسلاوی و آلمان و آفریقا و
 ژاپن و مکزیک و برزیل و ایالات متحده آمریکا شرکت کردند. در سالهای
 خونین ۱۹۴۵-۱۹۳۹ مرکز سوررئالیسم با خود آندره برتون به جزایر
 آنتیل و هائیتی و شبه جزیرۀ فلوریدا منتقل شد و پس از جنگ دوباره به
 پاریس بازگشت.

در انگلستان شاعر بزرگی بنام دیوید گاسکوین D. Gascoyne در ۱۹۳۵ سوررئالیسم فرانسه را کشف می کند و کتاب «دنیای اشارات» را که در واقع نخستین اثر سوررئالیستی انگلیس است انتشار می دهد. سوررئالیسم انگلستان عکس العملی است در برابر شعر رئالیستی و اجتماعی «اودن» و «مک نیس» و «اسپندر». یکی از معروف ترین شاعران انگلیسی نیمه اول قرن بیستم بنام دایلن تامس Dylan Thomas (۱۹۱۴ - ۱۹۵۳) در آغاز پیروی سوررئالیسم، هنرمندان را به طلب سرچشمه های درونی وجود انسان می خواند. عقیده دارد که «شعر حرکت موزون و الزاماً حکائی است که آدمی را از کوری پرده پوش به بینائی عریان هدایت می کند.» می گوید «من خارج از تصادم ناگزیر صور ذهنی می کوشم تا این صلح و آرامش موقت را که همان شعر است بوجود آورم.» و همین جاست که این شاعر از سوررئالیسم جدا می شود. آخرین اشعارش که رنج های بنی آدم را شرح می دهد و کمتر از آثار نخستینش دستخوش مستی الفاظ و استعارات است، «در تجلیل عشق به انسان و ستایش پروردگار» سروده شده است.

در اسپانیا نخست مخلوطی از فوتوریسم و دادائیسم و سوررئالیسم با دو نام جدید به میدان می آید: یکی مکتب «اولترائیسم Ultraïsme» در سال ۱۹۱۹، و دیگری مکتب «کراسیونیسم Créationnisme» در سال ۱۹۲۵. اولترائیسم، که معروف ترین شاعرش گیرمودو تورر Guillermo de Torre نامیده می شود، اعلام می کند که شعر با گذشته پیوند ندارد. کراسیونیسم برهبری شاعری از اهل شیلی بنام ویسنت هویدوبرو Vicente Huidobro که در مکتب های تندرو فرانسه پرورش یافته و اشعاری نیز بزبان فرانسه سروده، می خواهد «شعر بیا فریاند همان گونه که طبیعت درخت می آفریند».

ژرالدو دیگو Geraldو Diego که هوا خواه مکتب اخیر است اشعاری پر از احساسات تغزلی و صور سور رئالیستی می‌سراید و گاهگاه نیز از اسالیب کهن شعر اسپانیائی تبعیت می‌کند. شاعر دیگر اسپانیائی که در این مکتب پرورده شده پدرو سالیناس Pedro Salinas است. که نخست بتبع پل والری اشعار محکم و منظم و غامض می‌سراید، سپس به کشف نواحی پنهان حافظه می‌رود و دنیا را مجموعه‌ای از اشکال و مفاهیم متشکلت و پراکنده می‌داند. ولی بزرگ‌ترین شاعر سور رئالیست این کشور فدریکو گارسیا لورکا F. G. Lorca از شهیدان راه آزادی و جنگ داخلی اسپانیا است (۱۸۹۹-۱۹۳۶). این شاعر نخست بشیوه اولترائیسم چند قطعه شعر محکم و زیبا می‌سازد و سپس با کتاب «شاعر در نیویورک» به سور رئالیسم محض رومی‌کند. اساس شعر لورکا متکی بر ترانه‌های عامیانه است که در قالب هنر شاعرانه و تخیل خلاق اوریخته شده. لورکا هم شاعر و هم موسیقی‌دان و هم نقاش و هم نمایش‌نویس و هم سخنرانی چیره‌دست است، ولی معاصرانش او را آخرین شاعر حماسه‌سرای اسپانیا می‌دانند. از دیگر شاعران سور رئالیست این کشور میتوان رافائل آلبرتی R. Alberti را نام برد که مانند لورکا قصص عامیانه را در شعر می‌آورد. معروف‌ترین اثر او منظومه «شاعر در کوچه» است که عقاید سور رئالیستی و کمونیستی و رمانتیک‌اورا شرح می‌دهد. آخرین مجموعه اشعار او بنام «در میان دریا» دلهره انسان معاصر را که پیوسته با خاطرات و رؤیاهای او و روزمره زندگی دست و گریبان است بیان می‌کند. از دیگر شاعران سور رئالیست معروف اسپانیائی می‌توان ویسنت الکساندر Vicente Alexandre و لوئیس سرنودا Luis Cernuda را ذکر کرد.

در یونان نخست شاعری بنام **امبیریکوس** Embiricos در سال ۱۹۳۵ سوررئالیسم را وارد آن کشور می کند. پس از جنگ جهانی دوم، سوررئالیسم بطرز شگفت آوری وارد شعر یونان می شود. شاعران بزرگی نظیر **الیتیس** Elytis و **گاتسوس** Gatsos دست پرورده این مکتب اند.

در سوئد نخست **آرتور لوندکویست** A. Lundkvist آثار شاعران سوررئالیست فرانسوی را به سوئدی ترجمه می کند و بدین طریق این مکتب تازه را به هم میهنان خود می شناساند. بزرگترین شاعر سوررئالیست سوئدی **گونار اکلوف** Gunnar Ekelöf است، که بررغم اعتراض خودش، او را از پیروان این مکتب بشمار می آورند.

بزرگترین شاعر قرن بیستم **چکسلواکی**، یعنی **ویتسلاو نزال** Vitezslav Nezval، از نخستین کسانی است که بر اثر نفوذ سوررئالیسم فرانسه در جستجوی قالب های تازه کلام برمی آید و عنان شعر را بدست او هام و تخیلات ذهن می سپارد. سیر تحول شاعرانه نزال بی شباهت به آراگون والوار و تزارا نیست: یعنی شاعر پس از پیروی سبک آپولینر در راه سوررئالیسم می افتد و از آنجا به انقلاب و از انقلاب به رئالیسم اجتماعی می رسد در آخرین منظومه ای که با عنوان «نغمه دهکده من» سروده، این شاعر ویرانی جهان کهنه و دورنمای دنیای آینده را تصویر می کند و سپس خطاب به «نسل پیردل تهی» یعنی نسلی که «دوستان زرق و برق بود» و «بار دو جنگ خونین را بدوش کشید» چنین می گوید:

«اکنون می توانی گریه کنی که یادگار قرنهای توفر و ریخته است

و دنیای تازه ای می خواهد از میان خرابه ها سر بر آورد.»

هنوز بسیار زود است که بتوان تأثیر سوررئالیسم را در ادبیات همه

کشورها بقطع و یقین باز نمود. سکوت پاسداران ادبیات کهن توانائی این کار را به ما نمی دهد. ولی فراموش نکنیم که هیچ کشوری نیست که از نفوذ سوررئالیسم بر کنار مانده باشد. شاعران و هنرمندان بزرگی مانند Alberto Savinio در ایتالیا، و Gustaf Munch-Petersen در دانمارک، و Ion Barbu در رومانی، و Tibor Déry (رمان نویس) در مجارستان از پیروان این مکتب بشمار می روند. حتی در مصر، پس از جنگ جهانی دوم، مجله ای بنام « La part du Sable » که به چاپ آثار سوررئالیست ها اختصاص دارد بزبان فرانسه در قاهره منتشر می شود.

تکوین يك شعر سوررئالیستی

ژول رومن، نویسندهٔ مناصر فرانسوی، در زمان بزرگ «رادمردان»، چند فصلی را به شرح کارهای سوررئالیست‌ها اختصاص داده است. درین قسمتی که ما انتخاب کرده و ترجمهٔ آن را در ذیل آورده‌ایم، نویسنده نخستین محافل سوررئالیستی پاریس را در حدود سالهای ۱۹۳۰ - ۱۹۲۵ با جد و هزل وصف می‌کند. در آن موقع سوررئالیسم باب روز بود و پیروان آن می‌کوشیدند که اصول قدیم زیبا شناسی یعنی نظم و ترتیب و وضوح و تفهیم و تفهم را از عالم هنر طرد کنند. ورژور که شاعر سوررئالیست جوانی است مریدان خود را در کوچه و بازار پاریس گردش می‌دهد تا، بمدد «حالت خواب‌گردی بیدار»، در هر کجا که بتوان (خاصه در پشت شیشه و میان بساط دکانها)، «کلید گشایندهٔ کشورهای جهان نامرئی» را کشف کند. این همان شیوهٔ تفأل و تطیر کاهنان و ساحران باستانی است، جزاینکه در اینجا «سروش عالم غیب» جنبهٔ هنری دارد، نه مذهبی.

در همین ایام بود که «ورژ» یکی از زیباترین موفقیت‌های خود را بچنگ آورد. يك روز افراد دستهٔ كوچك خود را به كوچهٔ «کرولبارب» برد. آفتاب در مغرب فرو می‌نشست، ولی هنوز شب نشده بود. در برابر یکی از خانه‌های کهنه‌ای که در مشرق کوچه هست و نمای خارجی آن را يك رشته زردهٔ سیاه رنگ تشکیل می‌دهد، دوستان خود را نگه داشت و دکان بسیار تنگ و تاریک و محقری را به آنان نشان داد. سرتاسر ویتترین این دکان که پهنایش به دو متر نمی‌رسید در طرف راست در جمع شده بود. یکی از این خرده فروش‌های نامشخص و حقیر بود که از عطاری و خرازی و بازار ارث می‌برند. خریدار یقین دارد که مطلوب خود را بدست نخواهد آورد ولی ممکن است اجناس عجیب و غریبی که گویی حالی گم گشته و سرگردان دارند در آن میان پیدا کند. طرف چپ ویتترین را اشیاء عادی و معمولی، نظیر چیزهایی که درد کانه‌های روستائی بچشم می‌خورد، گرفته بود. ولی انگشت سیاه «کلودورژ» طرف راست را نشان می‌داد. در ارتفاع سینه، روی يك قاب شیشه، يك دست دیده می‌شد. این دست تقریباً به اندازه و حجم و رنگ

دست زنده بود؛ دست زنده‌ای که از میچ قطع شده باشد. با اینهمه، اندکی گلیگون‌تر از گوشت زنده بود، رنگ وارفته و لك زده‌ای داشت که از غبار سالیان دراز فرسوده شده بود. و چنین می‌نمود که از دست طبیعی کم دوام‌تر و مستعد فرو ریختن و ذوب شدن است. از نزدیک که نگاه می‌کردند، می‌دیدند که ناخن‌ها بر اثر فرو رفتگی ماده انگشت بوجود آمده‌اند و در نتیجه کاملاً از انگشت متمایز نمی‌شوند. خود انگشت‌ها حالت وارفتگی و شل شدگی و حشمتناکی داشتند؛ گوئی شکل دیگری، و شاید عالی‌تری، از جسد مرده بودند. مثل اینکه اثر مرک، خوردن و پلاساندن گوشت نبود، بلکه استخوان‌ها و الیاف را از درون می‌کاوید و پوک می‌کرد. این دست اندکی بسمت چپ برگشته بود؛ گوئی سستی و وارفتگی و قصد مستتر حرکت آینده خود را بسوی چپ متمایل می‌کرد. و در سمت چپ، يك آئینه مستطیلی با چهارچوب سیاه که بطور مورب قرار گرفته و روی پایه خود بطرف عقب برگشته بود دیده می‌شد. در سمت راست دست، يك شیمپور بچگانه که روی دهانه خود برپا ایستاده و بادایره‌های نقره‌فام آبی و سرخ، رنگ آمیزی شده بود بچشم می‌خورد. و در کنج این قفسه، چسبیده به دیوار، يك کلاف درشت از پشم سیاه وجود داشت. هریك از این اشیاء با اندازه مساوی در فرسودگی غبار گرفته‌ای فرو رفته و گوئی همه در يك زمان به آنجا کوچ کرده بودند.

این مجموعه، در برابر رشته نرده‌های سیاه و آسمان نیلگون مغرب شگفت‌آسا بزبان حال سخن می‌گفت، ولی سخنش در وهله نخست مفهوم نبود. نمی‌شد چشم از آن برگرفت. رفقای «ورژ» کلمات تحسین آمیزی بر زبان راندند. حتی یکی از مریدان اقرار کرد که این مجموعه «معجز آسا» است.

پس از آن درباره دست میان آئینه و شیمپور و کلاف پشم بارها سخن گفتند. در میان خود اسم آنرا «دست افتخار»^۱ گذاشتند. و «ورژ» با همین عنوان شعری نوشت که پراز لطایف و زیبائی‌ها بود، ولی خواننده بی اطلاع آنرا مبهم و مغشوش و سردرگم می‌پنداشت. فقط کسانی که در ملازمت شاعر به زیارت کوچه «کرولبارب» نایل شده بودند، شأن نزول آنرا می‌دانستند. و اینك يك بند از این شعر را نقل می‌کنیم^۲:

۱- در قرون وسطی «دست افتخار» نام دست بریده و خشکیده‌ای بود که برای سحر و جادو

بکار می‌رفت.

۲- ژول رومن در اینجا از يك شعر سوررئالیستی عیناً تقلید کرده و حتی در تشدید خصوصیات

آن چندان مبالغه نموده است.

دست لزج بسوی آئینه‌ای که هرگز بدان نخواهد رسید جاری است.
 ای گلگون، ای گل واقعی لاشه‌ها، ای گلگون، ای کیمیاگراستخوانها!
 انگشتان بی ناخن می‌خواهند بخوابند، هم نمی‌خواهند نخ را بتابند،
 ای سرنوشت فراموشکار، ای سرنوشت گلگون و بی‌حال، که يك بچه می‌تواند بخوردت
 آیا تل روزهای آینده من است که در گوشه انباشته‌ای
 باشیپوروآینه‌ای که هرگز از چنگم بیرون نخواهی کشید؟
 آیا تل روزهای آینده من است که انگشتان بی‌ناخن تو بسویم رها می‌کند،
 در برابر آفتابی که می‌خواهد سقط شود و نرده‌ای که شاهد من است،
 ای دست لزجی که افتخار را بسوی من ول می‌کنی
 ای دست، دست، دست،
 که مرا تك و تنها در میدان می‌گذاری
 با شیپوروآئینه، تا از خود و افتخار خود مست شوم.

هفته بعد شعر دیگری بنام «همه کس» نوشت که الهامش را از ویتترین
 يك مغازه کوچک سمساری در خیابان «سنتوئن» گرفته بود. در پشت شیشه
 مغازه، يك آدمک چوبی که آقای میانه سنی را با ظاهری جدی و فعال و
 «کاربر» نشان می‌داد نخستین ضربه الهام را بر روح شاعر وارد آورد. این
 آدمک سبیل کوتاهی داشت، دست راستش را کمی بالا آورده بود و اندامش
 در زیر نور چراغهای برق در سه آئینه منعکس می‌شد. همینکه تماشاگر در
 يك نقطه معین از پیاده رو می‌ایستاد، سه تا از چهار آدمک را می‌دید که
 مانند جاده‌های چهارراه از یکدیگر دور می‌شدند؛ و هر يك از دستهایی که
 بالا آمده بودند راهی را که می‌بایست پیمود با ضرس قاطع نشان می‌دادند.
 هر کس که به تماشای این منظره می‌پرداخت. در ورطه‌های اضطراب و
 استهزاء فرو می‌رفت.

آن شعر که بلحن مرثیه سروده شده بود چنین آغاز می‌شد:

همه کس از چهارسو می‌گذرد،

مجدانه از چهارسو،

و نورها برای تشجیع او آواز می‌خوانند،

همانها! همانها!

همان نورهای چهارسو.

نمونه‌هایی از آثار پیشروان مکتب‌های پس از جنک

۱

گیوم آپولینر

پل میرابو

این قطعه کوتاه از کتاب «الکها» ۱، مهمترین اثر آپولینر، گرفته شده است؛ گوشه‌ای از منظره شهر پاریس موجب خلصه شاعرانه‌ای می‌شود که در وهله نخست عادی و مبتذل می‌نماید، ولی قدرت سادگی و تأثیر انگیزی بی‌نظیر این شعر آنرا تا اعماق دل خواننده می‌نشانند.

زیر پل رود روان می‌گذرد
عشقهای من و تو
راستی باید از آن یاد آورد؟
بود پیوسته نشاط از پی درد

شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

دست در دست هم و روی بروی
باش تا در گذرد
زیر بازوی دویار
رود کز دیدن خلق آزرده است

۱- کتاب «الکها» در ۱۹۱۳ منتشر شد. این عنوان مبین عطش جاودانی شاعر است برای نوشیدن زندگی سوزان، چنانکه خود می‌گوید:
«و تومی نوشی این الک سوزنده را مانند زندگی‌ات
زندگی‌ات که تو می‌نوشی مانند عرق.»

شب بیايد بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

عشق چون رود روان در گذر است
عشق اندر گذر است
گذرد عمر چه کند
آرزو ليک چه تيز است و چه تند

شب بیايد بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

روز و هفته همه بگذشت ، دریغ !
نه زمانی که گذشت
باز گردد ، نه دلی کز کف رفت
زیر پل رود روان می گذرد

شب بیايد بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

ترجمه به شعراز: دکتر پروین نائل خانلری

خزان

در میان مه
- مه پائیزی که روستاهای فقیر و شرمگین را نهان کرده -
دهقانی با گاو خود آرام می گذرد
وزیر لب آوازی می خواند
آوازی که از عشق و بی وفائی سخن می گوید
آوازی که از شکستن دلی و حلقه انگشتی گفتگو می کند
آری خزان، خزان تابستان را کشته است
و اینک دوشبج خاکستری رنگ
- دهقان و گاوش -
از میان مه می گذرند .

ترجمه نادر نادرپور

نمونه‌هایی از آثار دادائست‌ها

فراموشم خواهید کرد

(نمایشنامه)

از : آندره برتون و فیلیپ سوپو

صحنه اول

بازیکنان : ربدا شامبر، چتر

روب دوشامبر (سه بار فریاد می‌زند و پیش از فریاد سوم پنجره‌را باز می‌کند) : این دختر، این ببری که دیروز وقت آمدن به‌خانه نوازشش کردم چیست ؟

چتر : بی‌لحاف نخواهید سردتان می‌شود. چه مسافرت خسته‌کننده‌ای . بخاری‌ها و پریان دریا بیصدا از پیش چشممان می‌گذرند . دنیا چقدر عوض شده است . من به شما گفته بودم که يك كاسه ستاره برنگ گل زرد هم از چشمهای برادرزاده كوچكم خوشمزه‌تر نیست .
(کسی در می‌زند.)

چتر : میز اشغال شده است .

(پرده می‌افتد)

قطعه‌ای از کتاب

درخت مسافران

اثر: تریستان تزارا

شب ، شب را روشن می سازد
شب در کثام گرگان
امواج از پرندگان صدقه می خواهند
آب تیره می شود .

پس از آن يك لحظه سکوت
سکوتی که دور از مردگان شهرها را می بلعد
نگهبان فانوسها در میان سکوت
موریانه‌های نور را می جود
بجز نور، اندوهی و بجز نور ، سکوتی نیست
و فقط بستری از گیسوان زن

چشمها تیره می شود ، بچه‌ای که به پستان چسبیده گریه می کند
نه شادی و نه گریه - آبها در گهواره‌اند
و در خشکی نیز ماهها دلشان بهم می خورد
و من در همانجا هستم
در میان تنبلی‌های فراوان بی حرکت مانده‌ام

نه امید هست نه دروغ
آفرینندگان جادوها
جادوهایی که مانند دنیا تازه است
نمی توانند خلاف این بگویند

نمونه‌هایی از آثار پیرووردی‌ها

روح می‌رود

از : پیرووردی

چقدر کتاب! معبدی که دیوارهای کلفت آن از کتاب پوشیده شده است.
 و من در آنجا، در میان این معبدی که نمی‌دانم چگونه و از کجا وارد
 آن شده‌ام سرگردانم. سقف‌ها بر اثر گرد و خاک برنگ خاکستری درآمده
 است. کوچکترین صدائی شنیده نمی‌شود.
 تمام آن افکار بزرگ در اینجا بی حرکت مانده‌اند. یا خوابیده‌اند
 و یا مرده‌اند. این قصر مرگبار، چه گرم و چه تاریک است!
 باناخن‌هایم دیوار را خراشیدم. بقدری کندم که از طرف راست سوراخی
 باز کردم.
 پنجره‌ای بود. و آفتابی که از آن وارد شد چنان چشمانم را خیره
 می‌ساخت که نمی‌گذاشت بیرون را نگاه کنم.
 کوچه‌را می‌دیدم، اما دیگر از قصر اثری نبود. گرد و خاکی که
 می‌دیدم دیگر آن گرد و خاک سابق نبود. و دیوارهایی که در کنار پیاده‌روها
 بالا رفته بود با آن دیوارها فرق داشت!

خانه و هم ناپذیر

از : پیرووردی

قطعه ذیل که از کتاب «خطرات و مهالك» اثر پیرووردی انتخاب و ترجمه
 شده با ایما و استعاره اضطراب انسانی را شرح می‌دهد که پناهگاه خود را در جهان
 غیرمادی و عالم ماوراء طبیعت می‌جوید و در طلب آن از راههای رفته دور می‌افتد

وناگهان این پناهگاه را - که نتیجه و زائیده خلجان روحی خود اوست - می بیند که بشکل خانه بلند و هم ناپذیری از کران افق سر برآورده است . خواننده نباید انتظار داشته باشد که همه رموز و اشارات این قطعه تمثیلی را موبمو درک کند و بیش رود ، بلکه باید از دریافت احساسهائی که نویسنده می خواهد برانگیزد و به ذهن القاء کند خرسند باشد .

در طی این مدت، درجاده های خلوتی که بادیخ زده ای آنها را می لیسد ، من و نومیدی راهمان را از روی شکاف های جاده می جوئیم و می رویم تا سرنوشت ناموافق را شکست دهیم . گرچه در پایان این کوره راه بی نام و نشان که ما را سرگردان و گمراه کرده است، خانه مرگبار و دورافتاده ای هست که ازدیدن آن درین مکان مدهش و شوم بیش از همه حیرت کرده ایم ، ولی باید گفت که از یافتن آن نیزچندان قوی دل نشدیم . زیرا این خانه که وجود و هم ناپذیرش درین مکان مخروبه و زیر و زبر شده پذیرفتنی نیست مایه ای از زندگی داشت که شاید از هر جای دیگری ، از هر گورستانی (که ظاهر فریبنده مرگ است) سردتر و افسرده تر بود . از بالا و بخط مستقیم پیچ و خم های عمودی جاده دیده نمی شد ، ولی در آن نقطه ای که ما بودیم ردیف های درخت های ناهمجنس دو طرف راه را می دیدیم : درخت های ریز و درخت های درشت ، درخت های نرم پوست و درخت های زبر پوست ، درخت های برافراشته و درخت های توسری خورده . خانه درمیان باغ پهناوری بود که اطراف آن را دیوار بسیار بلندی احاطه می کرد . خواستم بدانم که چرا دیواری بدین بلندی در مکانی چنین خلوت و متروک ساخته شده است . از آنجائی که ما بودیم، یعنی از روی شیب تند و ناهمواری که ما ایستاده بودیم، چیزی دیده نمی شد مگر حاشیه های سبز جاده و خاکریزهای بلند و شاخه های درختان که مانند دیوار و ولگردان (و شاید دیوار برای ممانعت و لگردان ساخته شده بود) به رنگ تیره و تار آسمان کمک می کرد .

زیرا در آنجا همه چیز رنگ تیره و تار زمین و آسمان را تشدید می کرد، مخصوصاً شاخه های درختان جاده، و پرچین های دشت و مزارع ، و بیشه ها ، و جنگل ها ، و ولگردان ، و بالاخره آن موسم سال، و حتی گیسوان که دیگر بر سر ما سنگینی نمی کنند و با اینحال نمی گذارند که رنگ آبی و شفاف آسمان را همچنانکه بعضی از مردم می بینند ما هم ببینیم .

بادهم تیره و تار بود ، و گرچه تا آنوقت از جا تکان نمی خورد و فقط نوک علف های مرده را پیچ و تاب می داد، ناگهان با شدت تمام شروع به وزیدن

کرد. گوئی، برضا و رغبت، جاده را مثل دالان می پیمود. با سرعت دیوانه‌واری از آن می گذشت. شاید ما ترسیده بودیم. شاید در این لحظه اضطرابی بر وجود ما چیره شد، زیرا روی پاهای خود لرزیدیم و پشت به باد دادیم و کلاهمان را با دست چسبیدیم. لباسهایمان از یک سو به تنمان می چسبید و از سوی دیگر در هوا موج می زد. ما مثل خاشاکی در دست سیل بودیم.

دیگر درست نمی دانم چه احساسی درین لحظه به ما دست داد: آیا واقعاً ترسیده بودیم یا تن به قضا داده بودیم؟ ولی ناگاه دیدم که نومییدی با تلاش فراوان بسوی من برگشت و نگاه خشن و خشمگینش را در مردمک سبز رنگ چشم من فرو برد و ما هر دو، بتوافق یکدیگر، بی آنکه کلمه‌ای بر زبان آوریم - زیرا جریان هوا صدا را با خود می برد - ناگهان پشت بر طوفان کردیم.

یعنی امید اینکه بتوانیم بیش از این باصولت بی مانند باد مبارزه کنیم از دل رانندیم و، در حال، باد ما را از جا کند و با خود برد، بهمان سهولتی که سخنان سست و ناپایدار را با خود ببرد.

اعماق شب

از : روبر دسنو

وقتی به کوچه رسیدم برک درختان فرومی ریخت . پلکان پشت سر من چون آسمانی پرستاره بود . یکی از آنهارا خوب می شناختم و آن جای پای زنی بود که پاشنه لوئی پانزدهم (پاشنه بلند) کفش های او مدتها بر سنگفرش خیابان ها چون ضربات چکش فرود می آمد؛ همان خیابانهائی که سوسمارهای صحرا، یعنی جانوران نحیفی که رامشان کرده و به خانه آورده بودم تا هم خوابه ام شوند، در آنها می دویدند. پاشنه های لوئی پانزدهم بدنبالشان رفتند. باور کنید دوره عجیبی از زندگانی ام بود. هر لحظه شب اثری تازه در اتاقم باقی می گذاشت : اثر شگفت آوری که گاهی لرزه بر اندامم می انداخت. بدفعات در هوای طوفانی یا مهتابی بلند شدم تا در روشنائی آتش یا شعله کبریت یا فروغ کرم شب تاب خاطره زنده را که تا خوابگاه مرا دنبال می کردند تماشا کنم. جز پاهمه اندامشان برهنه بود و بنا بر تمنای من جوراب و کفش پاشنه بلند پیاداشتند و رؤیتشان عجیب تر از آن بود که کشتی اقیانوس پیمائی چتر گمشده ای را میان اقیانوس آرام پیدا کند. ای پاشنه های شگفت انگیزی که از تماس با شما پاهایم خراش بر میداشت . ای پاشنه ها، مادر سر اشیمی چه راهیم؟ آیا باز شمارا خواهیم یافت ؟ آنوقت در سرایم بروی راز تمام باز بود، ولی چون راز بسراعم آمد در راپشت سر خود بست و از آنوقت خاموش، گوش به غوغای پایکوبی زنان عریانی فراداشته ام که اطراف سوراخ کلید در اتاقم را فرا گرفته اند. غوغای پاشنه های بلندایشان صدائی دارد چون جرق جرق چوب در اجاق، یا خش خش خوشه های گندم رسیده، یا تیک تاک ساعت شب هنگام در اتاق خلوت ، یا صدای تنفس زن بیگانه ای که سر پهلوی سر دیگری بر يك بالش گذاشته باشد .

داخل کوچه «پیرامید» شدم. باد برك‌های درختان باغ «تویلری» را می‌کند و باخود می‌آورد و آرام بر زمین می‌گذاشت. برك‌ها چون انواع دستکش‌ها، دستکشهای چرمی یا جیری و بلند زنانه، الوان و اشکال مختلفی داشتند. زنی پیش جواهر فروش دستکش از دست بیرون آورد تا انگشتی به انگشت کند و آنرا باختیار لبان «لو کرسر سانگلو» بگذارد. از ثباتی پر هیاهو بیرون می‌آمد و چیزی از گیوتین و انقلاب باخود داشت. گوشه‌ای از دست بود که نزدیک به تکه‌های دستکش پدیدار شود. گاه بگاه دستکش بو کسی سنگین تر از شهابی که به زمین می‌رسد، روی زمین می‌افتاد. مردم بی آنکه حرمت نگهدارند این خاطرات پراز بوس و کنار را لگدمال می‌کردند. تنها من از آزدن آنها اجتناب می‌ورزیدم. حتی گاهی یکی از آنان را بر می‌داشتم. اوصمیمان از من تشکر می‌کرد. لرزش او را در جیب شلووارم حس می‌کردم. معشوق من در لحظات فرار وصال هم بدینگونه باید لرزیده باشد. من براه خود ادامه می‌دادم.

وقتی برگشتم داشتم کنار کوچه «ریولی» زیر طاق‌ها عبور می‌کردم که بالاخره «لوئیزلام» را دیدم. پیشاپیشم راه می‌رفت. باد بروی شهر می‌وزید. آگهی‌های «به‌به کادم Bébé Cadum»^۱ رسولان طوفان را پیش خود می‌خواندند و در شهر در برابر ایشان درهم می‌پیچید.

نخست دودستکش بهم در پیچیدند، گوئی دودست غیبی یکدیگر را می‌فشردند. سایه آنها مدتی در برابرم می‌رقصید.

در برابر من؟ خیر، این «لوئیز» بود که بطرف میدان «اتوال» راه می‌رفت. چه راه طولانی شگفت‌انگیزی!

ای میدان «اتوال» که در میان طاق تو خورشید چون چشم آسمان می‌درخشد، سابقاً پادشاهان بسوی ستاره‌ای که دست کمی از تو نداشت، راه می‌رفتند. چه راه دور و دراز پر مخاطره‌ای که مقصد اسرار آمیزش، ای مایه آرزوی من وای عشق شوم بی‌همتا و جانکاه، شاید تو می‌بودی. ای عیسی مسیح، بدان که چون سفر باشکوه‌م را چنین زود متوقف ساختی و آزادی‌ام را درهم شکستی اگر من شاهی از شاهان بودم در گهواره خفه و نابود می‌گردیدی و بعد بی شک عشقی عرفانی مرا بدام می‌انداخت و چون محبوسی در جاده‌های زمین، آنجا هائی که آرزو می‌کردم آزاد بگردم، می‌گرداند.

۱- آگهی مربوط به کارخانه لوازم آرایش که بجه‌ای خندان بروی آن کشیده شده است.

از تماشای مغازله کردن با پالتوی پوستش، و تماس دامنش با جورابه‌های ابریشمی، و نوازشی که اطللس آستر به کفلهایش می‌داد، لذتها می‌برد. ناگهان حاشیه سفیدرنگی اطراف ماهیچه پایش نظرم را جلب کرد. این حاشیه سرعت بزرگ و بزرگتر می‌شد تا به زمین افتاد.

وقتی به اینجا رسیدم، زیرپوش حریری از روی زمین برداشتم. زیر پوش تمام دستم را پر می‌کرد، آنرا باز کرده بالذتی تمام سردر آن فرو بردم. بوی خاص تن «لوئیز» از آن استشمام می‌شد. کدام نهنك افسانه‌ای، کدام «کاشالو»^۱ می‌تواند عبیری خوش بوتر ازین داشته باشد؟ ای صیادانی که در میان قطعات کوه پیکریخ‌های قطبی سرگردانید، پس از شکار نهنك و تفكيك دندانهای قیمتی آن از گوشت و چربی برای ساختن اشیاء ظریف، وقتی چشمتان در شکم شکافته حیوان به آن ماده قیمتی که عبیر نام دارد بیفتد از فرط شادی حتی ممکن است در امواج آبهای یخ بسته قطبی افتاده غرق شوید.

زیرپوش «لوئیزلام»! چه عالمی! وقتی بخود آمدم و اطرافم را دیدم، مدتی بود که اودور شده بود. در میان دستکش‌هایی که اکنون همگی همدیگر را در آغوش می‌کشیدند با سری سنگین از مستی تلوتلو خوردان بدنبال او که پالتو پوست پلنگش همه جا دیده می‌شد، می‌رفتم.

در «پرت مایو» پیراهن سیاه ابریشمی را که بدور افکنده بود برداشتم. اکنون اوزیر بالا پوش خود، که از پوست حیوان درنده دوخته شده، برهنه بود. از بوی زننده بادبانهای کتانی سواحل و گیاهان دریائی که بروی سواحل نیمه خشکیده‌اند، ازدود لکوموتیوهای که بسوی پاریس روانند، از بوی خطوط آهنی که پس از عبور قطار سریع‌السیر گرم می‌شوند، از رایحه لطیف ولی ناچیزی که از چمن‌های مرطوب اطراف کاخ‌های بخواب رفته بر می‌خیزد، از بوی میمان تازه‌ای که در ساختمان کلیساها بکار رفته، بادشبانگاهی اشباع شده، و همین بادسنگین در بالا پوش داخل شده حتماً کفل‌ها و سطح پائین پستانهای او را نوازش می‌دهد. همین‌طور که اودر خیابان اقایا بطرف مقصد نامعلومی راه می‌رفت، بی‌شک تماس پارچه با کفلهایش تمنیات عاشقانه او را بر می‌انگیخت.

اتومبیل‌ها می‌آمدند و می‌رفتند، گوئی بانوار چراغ‌هایشان درخت‌ها

۱- Cachalot «عنبرماهی» نوعی نهنك است که در شکم اوعبیر یافت می‌شود.

را جارو می کردند.

سطح زمین پرازیستی و بلندی می شد. «لوئیزلام» سرعت دور می گردید و من با کمال وضوح پالتوی پوست پلنگی او را می دیدم. این پالتو حتماً حیوان درنده ای بوده است.

سالهای دراز ناحیه ای را بو حشت انداخته بود. هیکل چست و چالا کش گاهی بزیر شاخه های کوتاه درخت و زمانی بر بالای صخره ای نمایان می شد. بعد سحر گاه دیگر گله های زرافه و غزال که به آبخور می رفتند داستان خونینی را که چنگالهای او بر تنه درختان جنگل حاک کرده بود برای مردم بومی نقل می کردند. این وضع مدت ها بطول کشید. لاشه ها، اگر لاشه ها زبان داشتند، می توانستند شهادت دهند که دندانهایش سفید و دم نیرومند او خطرناک تر از مار کبرا بود؛ ولی مردگان حرف نمی زنند و استخوانهای خشک بخصوص استخوانهای زرافه ابداً چیزی نمی گویند زیرا پلنگ به شکار این حیوان خوش قد و قامت بیشتر علاقمند است.

روزی روزهای ماه اکتبر که آسمان تیره و تار بود، کوهپایی که در کرانه افق صف کشیده بودند پلنگ را دیدند که برای اولین بار از شکار غزال واسب وحشی و حتی زرافه های گردن بلند تندپازده شده و به انبوه خارزار روی آورده است. تمام شب و روز بعد غرش کنان بر خاک می غلتید، سرتیغ آفتاب پوست از تنش کاملاً کنده شده و دست نخورده روی زمین افتاده بود. بعد تن پلنگ بنای بزرگ شدن را گذاشت. وقتی ماه در آمد تنش باندازه ای بزرگ شده بود که تا سر بلندترین درخت ها می رسید و نیمه شب سایه به ستارگان آسمان می سائید.

راه رفتن این پلنگ پوست کنده که سایه غول آسای آن بر ظلمات صحاری می افزود واقعاً منظره خارق العاده ای داشت. طوری پوستش را بر زمین می کشید که حتی امپراطوران روم چنین پوستی بردوش نمی گرفتند.

دسته های افسران رومی، افسران پرچم بدست، دسته های حشرات رنگارنگ، رنگ، صعود ماهی معجز آسا، هیچکدام نتوانستند حرکت این درنده خون آلودی را که رگهای آبی تنش متورم شده بود داشته باشند.

همینکه به خانه «لوئیزلام» رسید، در بخودی خود باز شد و قبل از اینکه از پای در آید توانست در آستانه در پوست خود را در پای این دوشیزه شوم و محبوب افکنده عالی ترین احساسات خود را عرضه بدارد.

استخوانهای او چه بسا که هنوز هم بعضی از جاده های روی زمین را مسدود

کرده باشد. طنین نعره‌خشمگینش که مدت‌ها در یخچال‌ها و چهارراه‌ها منعکس می‌شد، اکنون چون صدای امواج دریا خاموش شده و «لوئیزلام» برهنه، بالا پوش بدوش، پیشاپیش من راه می‌رود.

قدمی چند برداشت و این آخرین پوشش خود را از دوش برگرفت. من تند ترمی دوم. «لوئیزلام» دیگر برهنه شده و سراپا لخت در جنگل «بولنی» راه می‌رود. اتومبیل‌ها چون پیلی مست غرش کنان دور می‌شوند. روستائی چراغشان گاهی به تنه درختی می‌افتد و زمانی به‌ران «لوئیزلام»، بی آنکه به حدود تناسلی او برسد. طوفانی از صداها و رعب آور محلات «پوتو» و «سن کلو» و «بی‌یان کور» این نواحی اطراف جنگل «بولنی» را فرا می‌گیرد. زن برهنه راه می‌رود و صدای خش‌خش پارچه‌های اطراف او شنیده می‌شود. پاریس درو پنجره‌هایش را می‌بندد و چراغ‌هایش را خاموش می‌کند. قاتلی در یکی از محلات دوردست سخت در تلاش قتل عابر بی‌باکی است. توده‌ای از استخوان پیاده رو را مسدود می‌کند. زن برهنه به هردری که می‌خورد چشمان بسته‌ای را باز می‌کند.

«به به کادم» که بالای ساختمانی بطرز باشکوهی روشن شده روزگار تازه‌ای را نوید می‌دهد. مردی در پنجره‌ای کمین کرده انتظار می‌کشد. بانتظار چیست؟

زنکی در راهروی طنین می‌اندازد. دری‌ارابه رو بسته می‌شود.

اتومبیلی عبور می‌کند.

تنها «به به کادم» که بطرز باشکوهی روشن شده متوجه وقایعی است که امیدواریم در کوچه اتفان بیفتد.

ترجمه مهدی داهی ۱

نیمه راه زندگی

از: روبر دسنو

لحظه حساسی در زمان وجود دارد

لحظه‌ای که شخص، درست به نیمه راه زندگی اش می‌رسد،

جزئی از یک ثانیه،

تکه زود گذری اذمان، تندتر از يك نگاه ،
 تندتر از ذروه التهابات عشق،
 تندتر از نور .
 و شخص درین لحظه سریع التأثر است .
 از خیابان دراز میان شاخ و برگ درختان
 بسوی برجی که زنی در آن خوابیده است سرمی کشد ،
 زنی که زیبایی اش در برابر بوسه ها و در برابر فصول مقاومت میکند،
 چون ستاره ای در مقابل باد و صخره ای در مقابل امواج .
 کشتی لرزانی پیش می رود و سرو صدا می کند،
 در بالای درختی پرچمی در نوسان است ،
 زنی که بسیار آراسته است اما جورا بهایش روی کفشهایش افتاده
 در گوشه کوچکی ظاهر می شود :
 دچار لرزش و هیجان است ،
 چراغ کپنه ای را که دود می کند بادست نگاه داشته است .
 و باز بار بر مستی در گوشه پلای آواز می خواند ،
 و باز عاشقی لبهای معشوقه اش را گاز می گیرد ،
 و باز برگ گل سرخی روی يك بستر خالی می افتد ،
 و باز سه ساعت بزرگ زنك ساعت معینی را
 بفاصله چند دقیقه از هم دیگر می نوازند،
 و باز مردی که در کوچه ای راه می رود برمی گردد
 زیرا او را با سم صدا کرده اند
 اما کسی را که این زن صدامی کند او نیست،
 و باز وزیری با لباس رسمی
 که دامن پیراهنش در میان شلوار و زیر شلواری مچاله شده
 و بشدت ناراحتش کرده است
 دارالایتمی را افتتاح می کند،
 و باز از کامیونی که با تمام سرعت
 در دل شب از کوچه ای خالی می گذرد
 گوجه فرنگی بزرگی پائین می افتد
 و چرخ زنان توی جوی آب می رود
 و بالاخره بیرونش خواهند آورد ،

و باز حریق در طبقه ششم عمارتی روی داده است
 و در دل شهر با سکوت و بی اعتنائی زبانه می کشد،
 و باز مردی تصنیفی را گوش می دهد
 که مدت ها بود فراموشش کرده بود
 و باز فراموشش خواهد کرد .
 و باز چیزهای زیادی

چیزهای دیگری که مرد در لحظه کوتاه نیمه راه زندگیش می بیند،
 و چیزهای زیاد دیگری در کوتاهترین لحظه عمر زمین اتفاق می افتد .
 و از این لحظه کوچک را در مغز خود می پروراند
 امامی گوید: « این افکار سیاه را از مغز بیرون کنیم. »
 و این افکار سیاه را از مغز بیرون می کند .
 چه می تواند بگوید ،
 چه می تواند بکند
 بهتر از این ؟

مشاهدات تازه

از: پل الوار

حیاطهای کوچه بسته است
اشعه آفتاب
محکوم است

لباسهای خانواده بزرگ
مردك رامیترساند
زیرا خودش كوچك است و لباسها
بزرگ

~~يك شیشه شراب
يك لیوان آب
دو جفت عینك
يك دو جین پیراهن
بسیاری اندوه
كمی كره~~

اما فردا سایه پاهایم را
بعقد ازدواج سایه پدرم
در می آورم

اما چراغهای آبی
آسمان ژوئیه
دختران دختران مانند

باغ

از: ژاك پرور

كافي نبود و نيست هزاران هزار سال
تا بازگو كند :
آن لحظه گريخته جاودانه را
آن لحظه را كه تنك در آغوشم آمدی
آن لحظه را كه تنك در آغوشت آمدم
در باغ شهرما
در نور بامداد زمستان شهرما
- شهری كه زادگاه من و زادگاه توست -
شهری بروی خاك
خاکی كه درمیان كواكب ستاره ای است .

برای تو دلدارم

از: ژاك پرور

به بازار پرنده فروشان رفتم
و پرندگان خردم
برای تو
دلدارم.
به بازار گل فروشان رفتم
و گلهائی خردم
برای تو
دلدارم .

به بازار آهن فروشان رفتم
 و زنجیرهایی خریدم
 زنجیرهای سنگینی
 برای تو
 دلدادم
 پس به بازار برده فروشان رفتم
 و ترا جستیم
 اما نیافتیم
 دلدادم

سرود

از: ژاک پرور

امروز چه روزی است
 امروزه روزهاست
 محبوب من
 امروزه روزهای زندگیت
 معشوق من
 یکدیگر را دوست داریم و زندگی می کنیم
 زندگی می کنیم و یکدیگر را دوست داریم
 و نمی دانیم که زندگی چیست
 و نمی دانیم که روز چیست
 و نمی دانیم که عشق چیست
 بسی دیده ام

از: ژاک پرور

دیده ام کسی را که روی کلاه دیگری نشسته بود
 رنگش پریده بود
 بدنش می لرزید
 منتظر چیزی بود ... هر چه می خواهد باشد ...

منتظر جنك ... منتظر آخر دنيا ...
 اصلا قادر نبود حر کتی بکند یا حرفی بزند
 و آن دیگری
 آن دیگری که کلاه «خودش» را جستجو می کرد رنگش پریده تر بود
 و او هم می لرزید
 و هی بخود می گفت :
 کلاهم را... کلاهم را...
 و می خواست گریه کند .

دیده ام کسی را که روزنامه می خواند
 دیده ام کسی را که به پرچم سلام می داد
 دیده ام کسی را که لباس رسمی پوشیده بود
 يك ساعت داشت
 يك زنجیر ساعت
 يك کیف پول
 يك نشان افتخار
 و يك عينك روی دماغ .

دیده ام کسی را که دست بچه اش را می کشید
 و فریاد می زد ...
 دیده ام کسی را با سگی
 دیده ام کسی را با عصای شمشیردار
 دیده ام کسی را که گریه می کرد
 دیده ام کسی را که داخل کلیسا می شد
 دیده ام دیگری را که از آنجا خارج می شد .

صبحانه

از : ژاك پرور

قهوه را ریخت
 در فنجان
 شیر را ریخت

در فنجان قهوه .
 شکر را ریخت
 در شیر قهوه .
 با قاشق چایخوری
 هم زد .
 شیر قهوه را خورد
 و فنجان را سر جاییش گذاشت
 بی آنکه بامن حرفی بزند .
 سیگاری روشن کرد
 و دودش را
 در هوا حلقه کرد .
 خاکسترش را ریخت
 در خاکستر دان
 بی آنکه بامن حرفی بزند
 بی آنکه به من نگاهی کند .
 بلند شد
 کلاهش را برداشت
 بارانی اش را پوشید
 زیرا باران می آمد .
 و بیرون رفت
 زیر باران
 بدون يك کلمه حرف
 بی آنکه به من نگاه کند .
 و من سرم را
 در دست گرفتم
 و گریستم .

قصهٔ اسب

از : ژاک پرور

ای آدمهای خوب ، شرح پریشانی مرا بشنوید
 قصهٔ زندقه گوی ام گوش کنید
 یتیمی باشما حرف می زند

و درد دلش را می گوید
 هین ! هین ! ...
 يك روز ، يك سرهنك ،
 نه ، يك شب بود ،
 يك سرهنك زیران خود
 دواسب را كشت
 این دو اسب اینها بودند...
 هین ! هین !
 زندگی چه تلخ است
 این دواسب ، پدر بیچاره من
 و بعد مادر بدبخت من بودند
 که زیر تخت قایم شده بودند
 زیر تخت همان سرهنك که ...
 که در پشت جبهه
 دریکی از شهرهای كوچك «جنوب» قایم شده بود .
 سرهنكه حرف می زد
 شبها با خودش حرف می زد
 از كار و بارش حرف می زد
 و اینطور شد که پدرم
 و اینطور شد که مادرم
 هین ! هین !
 يك شب از غصه مردند .

قصه خانواده مان بسر رسید
 از زیر میز بیرون آمدم
 و چهار نعل فرار کردم
 فرار کردم بطرف شهر بزرگی
 که همه چیز می درخشد و برق می زند
 با «پم» به «ساریس» رسیدم
 ببخشید که بزبان اسبها حرف می زنم
 يك روز صبح با «سم» به «پاریس» رسیدم

و سراغ شیر را گرفتم
 شاه حیوانات را .
 از تخت روان ضربه محکمی
 خورد تو دماغم
 برای اینکه جنگ بود
 جنگی که دنباله داشت
 چشم بند به چشم زدند
 و مرا بسیج کردند
 و چون جنگ بود
 جنگی که دنباله داشت
 گرانی می شد
 خوردنی کم می شد
 و هر چه کمتر می شد
 آدمپانگاهم می کردند
 چشم غره می رفتند
 دندان قرچه می کردند
 اسم را « بیفتك » می گفتند
 و من خیال می کردم انگلیسی حرف می زنند
 هین ! هین !
 هر کی زنده بود
 و مرا نوازش می کرد
 منتظر مرگم بود
 تا مرا بخورد .
 يك شب تو اصطبل
 يك شب که خواب بودم
 صدای عجیبی شنیدم
 صدایی که میشناختم
 همان سرهنك پیره بود
 سرهنك پیره بود که برگشته بود
 همراه يك سرگرد پیر

خیال می کردند خوابم
 یواش یواش حرف می زدند :
 ما دیگر دمپختك نمی خواهیم
 ما گوشت حیوان می خواهیم
 بیائید تا توی یونجه اش
 سوردن گرامافون بریزیم
 يك هو خونم جوش آمد
 مثل « خرك » ورزش
 از اصطبل بیرون پریدم
 و توی بیشه ها دویدم

حالا جنك تمام شده است .
 و سرهنك پیر مرده است
 در تختخوابش مرده است
 بمرك طبیعی مرده است
 ولی من زنده ام و اصل کار همین است
 خدا حافظ
 شب بخیر
 نوش جان ، جناب سرهنك !

نظری به ادبیات معاصر

پژوهنده‌ای که بخواهد سیر ادبیات معاصر اروپارا، خاصه پس از جنگ جهانی دوم، بررسی کند با مشکلات بزرگی مواجه می‌شود. نخست آنکه هنوز «سره» از «ناسره» جدا نگشته و عیار واقعی آثار اخیر بر محك تجربه زمان، آزمایش نشده است. مورخان ادبی در میان وسوسه انتشار فهرست مشروح نویسندگان زنده و علاقه به تبلیغ ذوق و انتخاب شخصی خود حیران و مردد مانده‌اند. و جای تعجب نیست: زیرا در هر دوره از تاریخ ادب، شیفته و دل‌باخته ذوق زمان شدن یا، برعکس، از هر گونه تازه‌جوئی و نوآوری روگرداندن بر ارزش واقعی آثار هنری سایه گمراهی افکنده است. زمان ما که از تمجید و وسواس در هر اس است، با شتاب تمام سر بر آستان آثاری که، در بیان معانی، قالب‌ها و شکل‌های نو و بدعت‌های شگفت آورده‌اند می‌ساید و فریاد «نبوغ» بر می‌آورد. اینکه چیزی نیست، حتی گمان می‌کند که «ادبیات»، بمفهوم قدیم کلمه، حرف مفت و سکه باطل است. از این رو، آثار سست بنیاد و خام و ناپخته‌ای را که حتی گاهی از صورت طرح نخستین خارج نشده است تشویق و ترویج می‌کند و بر بی‌هنری بنام بیان «صمیمیت» و «تجربه زندگی» می‌بخشاید.

با این همه قرن ما از قرون گذشته چیزی کم ندارد.

«قرنی که مادر آن زندگی می‌کنیم شاهد تحول و دگرگونی عمیقی

در همه رشته‌های هنری است. شعر نو و موسیقی نو و نقاشی نو و وجود آمده و

افقهای تازه‌ای در برابر دیده هنر دوستان گشوده شده .
 « کسانی که با هنر نو بر خورد می کنند عموماً آنرا نامطلوب می یابند .
 گروهی بی تأمل داوری می کنند و هنر نو را زشت و نامطبوع می خوانند و به
 عادات دیرین خود بازمی گردند و در تعلق به آنهارا سخترم می شوند . گروهی
 دیگر مشتاق و پزوهنده اند و از خامی و تعصب بدور ، ولی در هنر نو حسنی
 نمی بینند و در می مانند که چگونه می توان به هنر نو دل بست و اشکال ناموزون
 و رنگهای شوریده و خطوط پریشان آنرا مایه آرام روح و تسلی خاطر شمرد
 و یا از آن بشور آمد .

« اما پزوهنده مشتاق باید نخست توجه کند که اگر در جهان متمدن
 نهضتی هنری روی می دهد و بیش از نیم قرن دوام می یابد و نقادان و هنر شناسان
 بزرگ را بسوی خود می کشد و کم و بیش قبول عام می یابد ، بی شک در خور
 توجه کسانی که دوستدار هنرند هست^۱ .

فراموش نکنیم که هر عصر تاریخی و هر نسل بشری هنری مخصوص
 و مناسب خود دارد و زیبایی را بشیوه خاص خود می نگرد و دلیل لزوم چنین
 هنری وجود همان هنر است . این هنر جدید اگر رشد کند و ریشه بدواند
 و دوام یابد معلوم میشود که حق بقا دارد و یک مرحله ضروری از پیشرفت هنری
 است . و حتی اگر کارش فقط تخریب باشد و هیچ بنای تازه‌ای بجای آن برپا
 نکند ، باز می توانیم مطمئن باشیم که این تخریب رستاخیزی بدنبال خواهد
 داشت .

در آغاز قرن بیستم ، نوعی از رمان که می توان آنرا
 «رمان شاعرانه» نامید در برابر سنت قدیم رمان ، که

تحول رمان

۱- احسان یارشاطر : «آیا میتوان از نقاشی جدید لذت برد ؟» مجله «سخن» ، دوره ششم ،

واقعیت را بشیوه قراردادی و تصنعی نویسنده می نگریست و به قالب کلام توجهی نداشت، قد برافراشت و واقعیت را از زیر قشر مادی و تسلسل جبری پدیده‌های فیزیکی و اجتماعی بیرون کشید و خواننده را در ظلمات سحر آسائی فرو برد. رمان سمبولیستی، که نوع خاصی از «رمان شاعرانه» است، بدنبال شعر سمبولیستی قدم بعرصه وجود نهاد ولی در صحنه نبرد دیری نپایید.

گرچه در نیمه اول قرن بیستم شعر در قلمر و رمان نفوذ کرده، ولی هوش و خرد نیز بتدریج در کشور رمان پروانه اقامت گرفته است. رئالیسم نخستین آنچه را که جهان بر آدمی تحمیل کرده است می دید، ولی رمان امر و زمی خواهد آنچه را که وجود انسانی بر اشیاء افزوده است ببیند و شرح دهد. و آنچه وجود انسانی بر اشیاء می افزاید، نخست بصورت «پرسش» مطرح می شود.

نزدیکی رمان بشیوه اهل تحقیق و تتبع، و طرح مسائل و مشکلات زندگی از نشانه‌های تحول رمان است. داستان پردازی وسیله شناسائی طبیعت و تجسس و پژوهش می شود: فرضیه‌هایی در رمان مطرح می شود که، پیش از آن، عقل سلیم رمان نویس اجازه تصور آنها را بخود نمی داد.

نویسنده از راه رمان می کوشد که مسائل فردی و مشکلات شخصی خود را بشکل تمثیل نشان دهد و راه چاره‌ای بجوید. رمان و نمایشنامه در دست «آنا تول فرانسه» و «موریس بارس» و «ساموئل باتلر» و «اسکار وایلد» و «هربرت جرج ولز» و «برناردشا» بصورت استعاره و کنایه و رمز و تمثیل و وعظ و خطابه درمی آید، و شرح داستان فقط بهانه بیان اعتقاد یا خلجان روحی نویسنده قرار می گیرد. گفت و شنود قهرمانها برای اثبات عقاید شخصی خود. که رمان رئالیستی حاضر به قبول آن نبود، ولی «داستایوسکی» بهترین نمونه آنرا

بدست داده بود. قسمت مهمی از صفحات پاره‌ای از رمان‌های بزرگی معاصر را اشغال کرده است: «مارپردار» از دی. اچ. لارنس Lawrence و «کوهستان سحر آمیز» از توماس مان و «سکه‌سازان» از آندره ژید و «سرنوشت بشر» از آندره مالرو، در خارج از چهارچوب داستان، اجازه ورود به گفت و شنود و گاهی پرگوئی قهرمان‌ها - که هر يك در طلب «حقیقت» شخصی خود می‌کوشند - داده است. بسیاری از داستان نویسان کنونی، فیلسوفی در درون خود نهفته دارند. و کششی که آنان را بسوی آفرینش رمان می‌کشاند همان کششی است که انگیزه کار مرد محقق و دانشمند است.

رمان رئالیستی قهرمان‌ها را از روی اعمال و رفتارشان نشان می‌داد و کاری به محرك باطنی آنها نداشت. رمان رئالیستی در روحیه و اخلاق قهرمان‌ها موشکافی نمی‌کرد، از اینرو در روانشناسی به کشف مهمی توفیق نیافت. رمان جدید بیش از شرح سیر و سلوك و وصف رفتار خارجی قهرمان‌ها به محرك درونی اعمال آنها توجه دارد. رمان با نویسندگانی نظیر جرج مردیت Meredith و هنری جیمس و مارسل پروست حالات روانی بشر را مانند زبردست‌ترین روانشناسان بررسی و عمق یابی می‌کند، و با جیمس جویس و ویرجینیا وولف پنهان‌ترین زوایا و خفایای روح را می‌کاود: یعنی نه فقط حالات مشخص و معین ضمیر بیدار آدمی که بسهولت برشته منطق و قانون کشیده شده، بلکه توده‌های سحابی شکل ضمیر پنهان او نیز، که حالات روانی از آن ناشی شده است، مورد بررسی و کنجکاوی نویسنده است. از اینرو، رمان جدید وفق روانشناسی را وسعت داده و دنیای متلاطم و بی‌شکل و سیال و دگرگونه‌ای را - که در عین حال، آن چیزی است که هست و هم آن چیزی نیست که هست - در قلمرو علم در آورده است.

اکنون رئالیسم جدیدی بوجود آمده که ظاهر آن باله و تشدید همان رئالیسم پیشین است. از میان رمان نویسان معاصر امریکا، **دوس پاسوس** و **همینگوی** و **کالدول** دنیای احساس خام و بدوی را شرح می دهند و مصرانه با سنت تغزلی سبکهای پیشین مخالفت می ورزند. رمان از تکه های زندگی روزمره که بسادگی پهلوی هم چیده شده اند، از تلفیق وقایع روز و مشهودات نویسنده بوجود می آید: «عدسی دوربین عکاسی» جانشین عدسی چشم نویسنده می شود. رمان در شوروی، پس از سالهای تغزل آمیز و شاعرانه انقلاب، به رئالیسم اجتماعی رومی کند. اصل «تجربه زندگی» مبنای ادبیات معاصر است: جذبه این ادبیات از شرح وقایع روزمره سرچشمه می گیرد، و اغلب خوانندگان در میان رمان بدنبال خاطرات شخصی نویسنده می گردند، خواه این رمان را **آندره ژید** نوشته باشد خواه **ماکیسم گورکی**.

ولی این نکته را هم فراموش نکنیم: مقصود از رئالیسم، در نظر نویسندگان معاصر، شرح تجربه شخصی نویسنده است از زندگی. نه وصف مشاهدات او. گرچه نویسنده عناصر کارش را از واقعیت خارجی می گیرد، ولی نه از آن روست که خود چیزی برای گفتن ندارد: نویسنده ابتکار عمل را بدست امور واقع می سپارد، زیرا زبان واقعیت از زبان خودش گویاتر و رساتر است. وصف بیطرفانه واقعیت، حقیقت اساسی و مهمی را آشکار می کند: حقیقتی که نویسنده کشف کرده و در آن زیسته است. «عدسی دوربین عکاسی» در عین حال، همان بینش درونی نویسنده ای مانند **دوس پاسوس** است؛ «لحظه احساس»، در آثار **همینگوی**، همان حقیقت زندگی است از نظر این نویسنده؛ و اگر قهرمانهای فلان شرح فاجعه

همچون تماشاگرانی بی‌رگ و خون سرد جلوه می‌کنند، برای اینست که رقت و مصیبت هر چه از ماجداتر و دورتر باشد اثرش بیشتر می‌شود.

بیطرفی نویسنده و خون‌سردی قهرمانها، دلیل عدم بینش شخصی و سلب علاقه از انسان و طرد سبک ورد قواعد زیباشناسی نیست؛ برعکس، وسیله‌ایست که به بینش رمان‌نویس، نیروی اطمینان و درک واقعیت بالاتری رامی‌بخشد. غرض **کافکا**، در خلال داستانهایش، انتقال بینش شخصی خود او در بارهٔ سر‌نوشت بشر و عالم ماوراءالطبیعه است، و برای حصول این مقصود، مانند **همینگوی خون‌سرد** و بیطرف و تماشاگر حوادث جلوه می‌کند.

رمان جدید، بینش رئالیستی واقعیت را طرد می‌کند، ولی اگر هم رمان‌نویس خود را بجای یکی از قهرمانهای داستان بگذارد، در عین حال عقیده دارد که «خودبینی» نویسنده نباید دامنهٔ رمان را محدود کند: رمان باید مبین «جهان بینی» وسیع نویسنده باشد. از زمان **فلو برتا** کنون، رمان‌نویس، برخلاف مشرب رمانتیسزم، دید شخصی خود را بر قهرمانهای کتاب تحمیل نمی‌کند، گوئی همه چیز خارج از وجود نویسنده می‌گذرد. دخالت مستقیم نویسنده، بهر گونه که باشد، قدرت رمان رامی‌گیرد و از جذبهٔ آن می‌کاهد. هر بار که رمان‌نویس بنام شخص خود سخن گوید، به «نتیجهٔ اخلاقی» می‌رسد و قهرمانها را محاکمه می‌کند و چنان بر سیر داستان حکم می‌راند که گوئی در هر صفحهٔ کتاب حضور وجدان هشیار و قضاوت بی‌فرجام نویسنده بر دوش خواننده سنگینی می‌کند. هر بار که رمان‌نویس دست خواننده را بگیرد و علل حوادث را شرح دهد و تفسیر کند و او را بسوی نتیجهٔ معینی رهبری نماید، هر بار که بجای شرح مستقیم و

ساده داستان، ضرورت ساختمان رمان و ارشاد قهرمانها را مطمئن نظر قرار دهد از قدرت اثر کاسته می شود.

اشتباه نشود! هدف رمان جدید این نیست که خواننده را در دام واقعیتی وهمی بیندازد، ولی در عین اینکه ناقل بی نظر واقعیت خارجی نیست، باید از روی الگوی همین واقعیت دست به کار آفرینش واقعیت دیگری بزنند که دارای همان قدرت و صلابت باشد. رمان باید از همان وهله اول مارا تکان دهد، و از همان جمله های نخستین، دنیای وسیع ولی مبهمی را در برابر دیدگان ما بگستراند و ناگهان خواننده را در میان حوادث بگذارد. اکنون روش «ابهام» جانشین تمهید مقدمه های طولانی بالزاکوار شده است. رمان «سفرای کبار» از هنری جیمس و «هیاهو و خشم» از ویلیام فاکنر و «اولیس» از جیمس جویس از همان سطر اول خواننده را بی مقدمه در وسط داستان قرار می دهد. قدرت رمان جدید در قدرت مقاومت او در برابر خواننده است: بدین معنی که خواننده برای فهم مطلب باید قدم بقدم در آن نفوذ کند و عبارت دیگر باید، مانند خود رمان نویس. رمان را از نو بسازد. آندره ژید در کتاب «سکه سازان» به همین معنی اشاره می کند:

«دلم می خواهد که نویسنده حوادث را صریحاً نقل نکند، بلکه هر حادثه را چندین بار از چشم کسانی که در آن دخالت داشته یا از آن متأثر شده اند بنگرد و بیان کند. دلم می خواهد که حوادث در چشم هر يك از شهود جزئی تغییری کند. رغبت خواننده از کوششی که برای درك حقیقت می کند ناشی می شود. رمان برای تکمیل و تبیین خود احتیاج به همکاری خواننده دارد.»

از سمبولیسم تا رئالیسم، از رئالیسم تا کوششهای
 زبان تازه شعر «شعر جامع» و سوررئالیسم، از سوررئالیسم تا امروز،
 تحول شعر گوئی بر اثر تصادم آراء و عقاید متضاد حادث شده است. ولی
 دامنه اختلاف و تباین هر اندازه وسیع باشد، باز هم از «بودلر» تا سوررئالیسم
 و از سوررئالیسم تا «ما بعد سوررئالیسم» بینش واحد و زبان مشترک کی در شعر
 بچشم می خورد. چنانکه، فی المثل، می توان تشخیص داد که فلان قطعه
 شعر پس از تحولی که در سراسر اروپا بر اثر نفوذ بودلر و مالارمه بوجود
 آمد ساخته شده است. بسیاری از سخن شناسان می گویند که شعر جدید
 فاقد هر گونه اشتراك سبك و وحدت مضمون است. با این حال، اگر از دور
 با نظری کلی به اشعار سالهای اخیر بنگریم می بینیم که با وجود تضاد و
 پراکندگی و تفاوت، همه از چشمه منظم و یکنواخت سبك معین و مشخصی
 آب می خورند.

در سرتاسر اشعار جدید، تلاشی برای مبارزه با «درون جوئی»
 رمانتیک ها و «برون جوئی» رئالیست ها بچشم می خورد. بجای شعری که
 طبیعت خیالی و رؤیا و وهم و سفر تمثیلی روح را به مخالفت با واقعیت بر
 می انگیزد، شعری می آید که همش مصروف شناختن واقعیت است. ولی
 مفهوم «واقعیت» در اینجا با مفهوم «واقعیت» در مکتب پاراناس و ناتورالیسم
 تفاوت بسیار دارد. شعر جدید که بهیچ روی پناهگاه خود را در عالم ماوراء
 و جهانی سوای جهان مانی جوید، با وصف واقعیت نیز بهمان گونه که هست
 مخالف است و حتی سرشت واقعیت را با سرشت شعر متباین می داند، اما نشان
 می دهد که عالم واقع بطور کامل و جامع می تواند به شعر در آید. بنابراین.
 در مشرب نو شعر مبین راه و رسم شیوه زندگی است در تطبیق با مجموع

واقعیت .

زیرا شعر نو آفرینش شاعرانه واقعیت است . در مکتب رومانتیسم ، شعر گریزی است بسوی واقعیت مجزا و مجرد ، منتها این واقعیت از قبل و بشکل ساخته و پرداخته وجود داشته که همان ماهیت و تجربه احساسات است . در مکتب رئالیسم ، شعر وسیله بیانی است که در همه موارد بکار می آید . اما در ادبیات جدید ، شعر به اشیاء و امور ساخته و پرداخته و شناخته شده نمی پردازد (خواه شرح تجربه زندگی باشد یا وصف منظره یا نقل داستان یا بیان اندیشه) : شعر ، کار آفرینش شاعرانه است .

بعقیده مالارمه و والری شعر از «الفاظ» بوجود می آید و توجهش به تجربه و انتزاع است . در نظر دیگران ، شعر از صور ذهنی و احساس بوجود می آید و توجهش به واقعیت عینی است . ولی در هر دو گونه شعر ، کار آفرینش متشابه و یکسان است . «سپردن ابتکار عمل بدست الفاظ» یا بقول آراگون «استعمال بی حساب مخدر صور شاعرانه» چه اهمیت و تفاوت دارد : شاعر جلوس دنیای خدشه ناپذیر و بی نقصی را که با خود او در تعادل کامل باشد انتظار می کشد . شعر نو اغلب از توالی ساده صور ذهنی بوجود می آید ، ولی بی آنکه واقعیت مأنوس و معهود خارجی را دوباره برای ما بسازد ، رشته های انس و الفت ما را نیز با واقعیت قراردادی می گسلد ، درست مانند کلماتی که از درك معنای آنها قاصر باشیم . زیرا بقول پیروردی ، صور ذهنی «آفرینش خالص روح» است و تازمانی که جنبش فکر آفریننده آنرا شناسیم در درك معانی آن فرو می مانیم . شاعر نه تنها از راههای هموار و شناخته شده واقعیت ساخته و پرداخته نمی رود ، بلکه برخلاف جریان آب شناسی کند . شعر نو ، احساسات و زبان و عقل و واقعیت و داستان -

سرائی را طرد می کند، زیرا با «دنیای مفروض» بهر گونه که باشد مخالف است. نه همان سرودن آن برای شاعر بلکه دریافتن آن برای خواننده نیز دشوار شده است، زیرا خواننده از آنچه تا کنون دیده و شنیده است اثری در شعر نو نمی یابد. خصوصیت مشخص شعر معاصر، مقاومت در برابر فهم فوری و بیواسطه خوانندگان است.

شعر نو، درهمه شکل‌های گوناگونش، مسیر طبیعی و عادی درک و تفکر و زبان ما را تغییر می دهد. و با اینحال، نخستین هدفش ایجاد تعادل کامل میان خود و واقعیت است. در شعر نو، ما دنیا را تشخیص نمی دهیم ولی در عوض، خود را می یابیم.

شعر نورا، که آفرینش شاعرانه واقعیت خواندیم، می توانیم آفرینش شاعرانه زبان نیز بنامیم. شعر با ایجاد زبانی مخصوص بخود، واقعیت خاص خود را می آفریند. نظریه مهمی از مدت‌ها پیش با شکل‌های گوناگون در شعر بوجود آمده که قوانین وزن و قافیه و دستور زبان و هر گونه کوشش برای «شعر سازی» را مطرود می شمارد و هدف شاعر را رسیدن به ماهیت اشیاء بی واسطه الفاظ می داند. شیوه شعر آزاد و روش ورژن که با هر گونه قوانین فصاحت و بلاغت مخالفت می ورزید و کلمات منقطع و گفتگوهای زمزمه آمیز را وارد شعر می کرده و کوشش کلودل والیات برای یافتن تداول عام و آوردن زبان نثر در شعر، و حذف نقطه گذاری بوسیله آپولینر، و درهم ریختن قوانین جمله سازی و شیوه ضد تغزلی مایاکوفسکی که ترانه های بزمی رامی کشت و زبان کوچه و بازار را بکار می گرفت، و سادگی عامیانه اشعار لورکا، و کوشش برای معاف کردن شعر از موسیقی کلام، و بالاخره اقدامات سوررئالیست ها برای انهدام شکل‌های هنری و زبان رایج،

همه و همه دلالت می کند که بر دل شعر زخم هولناکی نشسته است که گوئی می خواهد آنرا از درون بکاود و نابود کند. ولی این امر جز صورت ظاهر نیست: سر تا سر اشعار نو، و نه فقط سنت بازمانده مالارمه، نشان می دهد که شعر از «الفاظ» ساخته شده است. انتقاد و انفکاک زبان جز انتقاد و انفکاک زبان مصنوعی و قراردادی نیست: زبان «مفروض» مردودی می شود تا زبان تازه ای که باید بوجود آید جانشین آن گردد. آنگاه که آندره برتون می گوید: «باید الفاظ بایکدیگر عشق بازی و بوس و کنار کنند»، نه تنها غرضش طرد زبان نیست، بلکه منتظر است که زبان قدرتهای تازه ای از خود بروز دهد. برتون در طرد زبان «مفروض» هم عقیده والری است، جز اینکه برتون طرفدار «بدیهه گوئی» است و والری هواخواه «صنعت-گری». تقویت صنعت ادبی بمد دلغات محکم و مجرد، ورهائی از هر گونه صنعت ادبی بمد بدیهه گوئی زبان الهام یا زبان تکلم، دو وسیله متضاد است که شعر نوبا توسل به آنها می کوشد تا «زبان آفرینش» را جانشین «زبان بیان» کند.

ورود به شعر نو، از هر دری که باشد، همیشه باز گشت از «آشنا» به «نا آشنا» است. زیر اختصاصیت اساسی شعر نو گسیختن رشته های ارتباط با واقعیت خارجی و زبان مستعمل و قراردادی است. در زیر پرده و جوهر گوناگون و متناقض، آنچه وابسته به شعر نوست همان اثبات و تأیید ماهیت آفریننده شعر است

مکتب اگزستانسیالیسم که کمی پیش از جنگ
تأثیر اگزستانسیالیسم
جهانگیر دوم در فرانسه بوجود آمد و پس از جنگ
به منتهای قدرت و شهرت رسید موجب نهضت دامنهداری گردید که پا از

سرحدات فرانسه به بیرون نهاد و مدت چندین سال بر سیر فکر و هنر اروپا فرمانروائی کرد. تاریخچه این مکتب دارای جنبه‌های جدی و همچنین تظاهرات هزل آمیز و کارهای رکیک است که شاید با اصول آن منافات داشته باشد. پیش از هر چیز باید این دو جنبه را از یکدیگر تفکیک کنیم و اصول این مکتب را شرح دهیم.

اصطلاح «اگزستانسیالیسم» لفظ تازه‌ای نیست. فلسفه‌ای که مشمول این اصطلاح است نیز از ابداعات زمان ما بشمار نمی‌رود. با اینحال، این لفظ و این حکمت تا پیش از سال ۱۹۳۹ جز ولغات فنی فلسفه ما بعد الطبیعه بود. در واقع، اگزستانسیالیسم، بمعنای اصطلاحی کلمه، فلسفه و جهان بینی کاملی است که بر پایه اصول مشخص ما بعد الطبیعه استوار شده است. غرض ما درین مختصر، شرح و بسط این مسلک نیست. بلکه می‌خواهیم راه و رسمی را که نویسندگان این مکتب در شیوه زندگی و ادب بکار بسته‌اند باختصار بازنمائیم.

بنظر بعضی از حکماء، موجود انسانی در اعمال و رفتار خود هیچگونه اختیاری ندارد و در بست تحت اختیار تأثیرات وراثت و محیط است، و آزادی جز خیالی باطل بیش نیست. بنظر حکمای دیگر، که به آزادی نسبی کم و بیشی قائلند (تامشرب آنان چه باشد)، اصل زندگی در «ماهیت» است، یعنی ذات هستی مشترك میان آدمیان یا گروهی از آدمیان که، فی‌المثل، با ذات هستی سگان و درختان فرق دارد. تمایل طبیعی و منطقی هر فردی در اینست که بر طبق ماهیت خود زیست کند تا هدفی برای زندگی خود بیابد. همه علوم اخلاقی جز می‌وقطعی به انسان می‌آموزند که بر طبق ماهیت خود زیست کند و در عوض وعده سعادت دنیوی یا اخروی را به او می‌دهند.

پیروان مکتب اگزیستانسیالیسم - که می‌توان آنرا به « اصالت وجود » در مقابل « اصالت ماهیت » ترجمه کرد - « وجود » را مقدم بر « ماهیت » می‌شمارند و عقیده دارند که آدمی در دنیای پوچ و بی‌هوده‌ای افکنده شده است که نه قرار و قانونی دارد و نه به هدفی منتهی می‌شود. بنابراین هیچ چیز راهنمای آفرینش نیست. وجود یاهستی با آزادی تام و بدون دخالت مفهوم نیکی و بدی و بدون امید پاداش هر راهی که بخواهد تعیین می‌کند و هر معنائی که بخواهد به آن می‌بخشد. انسان در اصل و ماهیت دارای هیچ خصیصه فطری نیست، بلکه از آنچه در «عالم وجود» کسب می‌کند، تشکیل شده است. یعنی بشر را کارهای او و رفتار او و محیط او می‌سازد. آدمی با کارهایی که در عالم وجود انجام می‌دهد می‌تواند برای خویشتن ماهیتی بسازد و بدون هیچ قید و بندی و بدون ایمان و اعتقاد به هیچ چیزی می‌تواند برای خود شخصیتی تشکیل دهد.

منتها، این آزادی، برای ناتوانان، بارسنگینی است که آنان را به نومیدی سوق می‌دهد، حال آنکه برای نیرومندان وسیله شور و هیجان، وجوش و غلیان، و کار و کوشش است. آخرین ملجاء ناتوانان، بدخواهی و سوء نیت است که در تاریکی آن، از تشخیص وضع و موقعیت خود و محیط خود درمی‌مانند و با تعیین هدفهای مصنوعی برای زندگی - هدفهایی که اغلب برای «دیگران» شوم و منحوس است - خود را می‌فریبند.

البته بحث درباره «اگزیستانسیالیسم» و ذکر نکات مثبت و منفی آن از حوصله این کتاب خارج است. فقط آنچه باید بگوئیم اینست که آثار اگزیستانسیالیست‌ها تأثیر عمیقی در ادبیات معاصر اروپا بجا گذاشته است.

گروه فیلسوفان و نویسندگان که به پیشوائی ژان پل سارتر *Jean-Paul Sartre*

اگزستانسیالیسم را بر تخت کبریائی نشاندند راه‌های بیشماری برای جلب پیروان و مریدان می‌دانستند. مهمترین این راه‌ها، نخست قریحهٔ ادبی تردیدناپذیر آنان بود و سپس مبارزاتشان با بوقلمون صفتی اجتماع و همچنین حسن استقبال از طبقهٔ جوانان. بسیاری از آنان احتیاجات و الزامات مادی و حفظ ظاهر و تأمین معاش و آسایش را حقیر می‌شمردند و در خور توجه فیلسوف نمی‌دانستند. مجامع ادبی خود را در قهوه‌خانه‌ها تشکیل می‌دادند و عقیده داشتند که فیلم‌های بازاری و موسیقی جاز، زبان حال و ممتازترین وسیلهٔ بیان دنیای معاصر است. خود را بهر گونه لباسی و بهر رنگی می‌آراستند، مردان ریش را می‌کردند و نظافت را در خور اعتنا نمی‌شمردند، و زنان از لایبالیگری و مستی و عیاشی و جلفی در معابر و مجالس ابا نداشتند. ولی این اشخاص جز اینکه از قدر خویشتن بکاهند طرفی بر نبستند، زیرا اگزستانسیالیسم بشر را مسئول اعمال خود می‌داند و لطمه دیدن شخصیت او را نتیجهٔ مستقیم اشتباه او در زندگی می‌شمارد.

عقاید و نظریات سارتر را دربارهٔ هنر و نویسندگی (که در دوره‌های مجلهٔ «زمان‌های نو» *Let Temps Modernes* درج شده) می‌توان بشرح ذیل خلاصه کرد:

نویسنده، حتی بدلیل آنکه الفاظ همهٔ مردم را با ارزش اعتباری آنها بکار می‌برد و کتابهای خود را در میان مردم منتشر می‌کند، «وابسته» و مسئول است، زیرا نمی‌تواند از فرمان مسائل زمان خود سر بیچد و در هر حال باید مسئولیت نوشتهٔ خود را بگردن بگیرد، حتی اگر شاگردانش از افکار او نتایجی برخلاف میل او بگیرند. وانگهی، وظیفهٔ نویسنده در

طی قرون دستخوش تغییر و تحول بوده است. نخست، نویسندگان مجری فرمان خدا و راهبردینی خلق بود. سپس در عصر کلاسیک (قرن هفدهم) جزو اعضای جامعه اشرافی خوش ذوق و ادب پیشه‌ای شد که او را همشان خود می‌شمرد. در این زمان، گرچه نویسندگان بواقع سر فرمان اشراف نهاده بود، ولی استقلال طبع و عزت نفس و صراحت کلام خود را بخوبی حفظ می‌کرد. پس از آن، در قرن هیجدهم، نویسندگان بصورت مردمبارز بورژوا منش روشنفکری درآمد که باروشن بینی و استعار کامل برای حفظ حقوق طبقه دوم می‌جنگید: عصر طلایی نویسندگان در همین دوره بود. ولی از آن زمان تا کنون، تعادل بهم خورده است. نویسندگان انگل و سربار توانگران شده است، و ازین امر رنج می‌برد. برای اینکه قدر و ارزش نخستین خود را بدست آورد، دست به دامن شهادت‌های دروغین و اعمال ساختگی و تحولات سطحی می‌زند و کسانی را که بطفیل آنان می‌زید به بی‌ذوقی و نفهمی و کج طبعی متهم می‌سازد. حتی برای تبرئه خود به «هنر برای هنر» متوسل شده ولی نتوانسته است خود را بفریبد. تنها راه نجات او در اینست که وارد میدان مبارزه شود، یعنی برای حفظ منافع و حقوق مردم، خود را به آب و آتش بزند بی آنکه برنگ تعصب احزاب آلوده شود. با اینحال يك مورد استثنائی نیز وجود دارد و آن، کار شاعر است: شاعر الفاظ را فقط برای ارزش تصویری آنها بکار می‌برد. سارتر در کتابی که درباره «بودلر» نوشته شرح می‌دهد که این شاعر موجود تیره بختی نبود که محکوم به شکست و ناکامی باشد، و علت شکست‌های پی‌درپی او در زندگی اینست که خود بامیل و اراده بدنبال رنج و ناکامی می‌گشت، زیرا سرچشمه الهام و وسیله تقاص خود را در همین درد و حرمان می‌دید. این

مدعا دربارهٔ بسیاری از شاعران دیگر نیز صادق است .

معهدا، نباید تأثیر مفهوم مسئولیت و «وابستگی» را در مورد همهٔ فعالیت‌های ادبی سارتر تعمیم داد. فراموش نکنیم که فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم برای آزادی نویسنده ارزش و اهمیت بسزائی قائل است، و حتی سارتر فلسفه و هنر خود را مدیون متفکران و نویسندگان می‌داند که یا وابسته نبوده‌اند یا این وابستگی را بنوع دیگری داشته‌اند؛ مانند متفکران آلمانی و رمان نویسان امریکائی. بنابراین در وهلهٔ نخست باید کتاب‌های او را بعنوان آثار ادبی (نه آثار تبلیغاتی) دید و سنجید. ازین روست که نخستین کتاب او بعنوان «تهوع» مورد سوء تفسیر و تعبیر قرار گرفته است. قهرمان اصلی این داستان، خواه معرف نویسنده در دوره‌ای از تحول زندگی او باشد یا نباشد، نمونهٔ کامل انسان پیرو فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بشمار نمی‌رود، بلکه نمونهٔ کسانی است که از هوش سرشاری بهره‌مند شده‌اند و در زندگی جز پوچی و بیهودگی نمی‌بینند و درماندگی خود را با تهوع جبران می‌کنند و چون به این بیهودگی واقفند در راه علاج آن نمی‌کوشند و رضایه داده داده‌اند .

آلبر کامو را - که جایزهٔ ادبی نوبل امسال به او تعلق گرفت -

نمی‌توان نویسندهٔ اگزیستانسیالیست بشمار آورد . خود او نیز منکر این وابستگی است. با این حال، مشرب فلسفی او که متکی بر عقیده به پوچی و بیهودگی جهان است او را به اگزیستانسیالیسم مربوط می‌سازد. این پوچی و بیهودگی جهان که مبنای کتاب «افسانهٔ سیزیف» قرار گرفته او را به بدبینی سوق نمی‌دهد و حتی از فلسفهٔ او نتایج اخلاقی تسلی بخشی گرفته می‌شود. اگر قهرمان اصلی رمان معروف او موسوم به «بیگانه» - بیگانه از خود و از دیگران - مورد علاقهٔ خاص نویسنده است نه از

اینروست که، پس از قتل نفس، برأی قضات ابله و نابخرد و کج فهم محکوم به مرگ می شود؛ بلکه بدین سبب است که جریان قتل و محاکمه و زندان را با کمال بی اعتنائی و وارستگی می گذاراند، چنانکه گوئی این حوادث برای دیگری اتفاق می افتد، و سپس در گوشه زندان به نوعی از خوشبختی، بشیوه حکمای قدیم، دست می یابد. در فکر نویسنده کتاب، ماهمه این بیگانه ایم. مقصود کامو این نیست که وارستگی و بی اعتنائی و «آزادی از رنگ تعلق» را تبلیغ کند؛ زیرا، گرچه در نظر او خوب و بد مطلق وجود ندارد، ولی میان نیت نیک و نیت بد قائل به تمایز است. مسأله اساسی رمان دیگر او موسوم به «طاعون» همین است: در شهر کوچکی که ارتباطش با خارج قطع شده و مرض همه گیر مهبی بجایان مردم آن افتاده است، دیگر شك و تردید جایز نیست، همه باید وظیفه اساسی خود را نجات از این وضع و خیم بدانند و همه نیروهای خود را در این کار بگمارند.

اکنون که بیش از ده سال از دوره فرمانروائی و اوج قدرت اگزیستانسیالیسم می گذرد، هنوز قضاوت درباره تأثیر این مکتب در ادبیات و پیش بینی حدود توسعه نفوذ آن در خارج فرانسه، کاری دشوار است. اینک مجامع اگزیستانسیالیستی، یعنی قهوه خانه ها و میکده های محله «سن ژرمن ده پره» در پاریس، رونق خود را از دست داده اند. سارتر و دستیار او سیمون دوبووار Simone de Beauvoir کار ادبی خود را بکناری نهاده و به فلسفه محض و سیاست رو کرده اند. نسل جدید، که دوره کودکی اش باندازه نسل گذشته در آشوب و غوغا نگذشته است، به پوچی و بیهودگی جهان چندان اعتقادی ندارد و امروزه خوانندگان، از آثار نویسندگان، بیشتر لذت هنری می خواهند نه نتیجه فلسفی و اخلاقی.

آیا نمی‌توان گفت که اگر هنوز آثار اگزستانسیالیست‌ها خوانندگان
و هواخواهانی دارد بعلت قدرت هنری و شیوه نگارش آنهاست، نه قدرت
فلسفی و صحت منطقی؟

هنر و ادبیات امروزه جهان، برخلاف عقیده پاره‌ای

پایان سخن

از صاحب نظران و پاسداران اسالیب کهن، درجاده

انحطاط و زوال سیر نمی‌کند. تحقیر هنر زمانی که در آن زیست می‌کنند،
رسم قدیم معاصران هر دوره از تاریخ ادب بوده است. زمان مانیزا زین قاعده
مستثنی نیست.

«مردمی که گمان می‌کنند در روزگار ما شعر و هنر در سراشیب

انحطاط افتاده بسیارند. وقتی آثار لژ و پیکاسو و شاگال را بعنوان

نمونه‌های نقاشی معاصر می‌بینند و یا به اشعار آپولینر و الیات و پوند بعنوان

نمونه شعر معاصر بر می‌خورند، از سیمای گرفته و چشمان ملامت بار آنها

می‌توان تأسف آنها را بر انحطاط ذوقی جهان نو دریافت.

«اما اگر رنج‌پژوهش را بر خود هموار کنند شاید روزی دریابند

که قرن ما شاهد یکی از بزرگترین و پربثمرترین جنبش‌های هنری است

و اعتبار آن اگر بیش از نهضت «رنسانس» نباشد بی‌شک کم از آن نیست.

«پژوهنده‌ای که از تعصب دور است نظر خود را به دایره محدودی

از جهان هنر منحصر نمی‌سازد. در روزگار ما، هنر وسعتی عظیم یافته است.

توجه به اصول هنری دورانهای گذشته و آثار اقوام گوناگون، هنر امروز

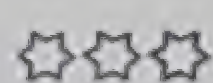
را متنوع‌تر و جامع‌تر از هنر ایام کهن کرده ... اگر خود را در تنگنای

فرضیه‌های کم‌دامنه محصور نکنیم و با وسعت نظر و توجه به تجربیات متنوع

بشر مدتی به ممارست و تماشای هنر نو بپردازیم و در ذهن را برای پذیرفتن

اصول تازه باز بگذاریم، تردید نیست که پس از مدتی به این گونه آثار

خومی گیریم و در آنها نیر گاه بیان حالی از خود و تجربیات زندگی خود می یابیم. اما اگر تصور کنیم که تنها با «توضیح» این و آن و بدون «ممارست» می توان از هنر نولذت برد البته کامیاب نخواهیم شد.^۱



اما نسل امروز جهان، که بار دو جنگ جهانی را بر دوش خود احساس می کند، دیگر بسخن انریکو تووور E. Thevez، منتقد و شاعر ایتالیائی، اعتقادی ندارند که در ۱۹۱۰ می گفت:

« هر نسل بشری بقدری بانسل های پیشین فرق دارد که می تواند بطرز تازه ای شروع به زندگی کند. هر شاعری که بدنیا می آید، خدائی است که بیدار می شود. اونه تنها ابزار کار خود، یعنی زبان و ادراک شاعرانه و سبك نگارش و سرودن شعر را شخصاً ابداع می کند، بلکه اجزاء اثر آینده خویش را نیز از روح خود بیرون می کشد. نه استادی دارد و نه پیشوائی، از هیچ نژادی و هیچ زبانی و هیچ کشوری نیست. هیچ نظم و قاعده ای نباید سدره او شود و هیچ تعلیم و دستوری نباید به او کمک کند.»

گوته، شاعر بزرگ آلمانی، يك قرن و نیم قبل جواب او را، از پیش، چه خوب داده است:

یکی می گفت: «من از میان گذشتگان و معاصران، هنر خود را مدیون هیچ کس نیستم. من جز فکر و ذوق خود استادی نداشته ام.» مقصود از این ادعا، اگر اشتباه نکنم، اینست که «گناه هر غلطی که کرده ام بگردن خودم است.»

پایان

سخنی چند با خوانندگان

نخستین چاپ «مکتب‌های ادبی» در آغاز فروردین ۱۳۳۴ منتشر شد. در عرض يك ماه تمام نسخه‌های آن بفروش رفت و نایاب گردید. همان‌طور که به خوانندگان قول داده بودم، تصمیم داشتم که چاپ دوم را با تجدید نظر و مطالب بیشتری منتشر کنم. و این کار سه سال تمام بطول انجامید. در همان اوان، چندین کتاب و نشریه تازه چاپ از مطبوعات اروپائی بدست من رسید که با سبکی تازه مکتب‌های گوناگون ادبی را مورد بحث و تحلیل قرار داده و آخرین تحقیقات صاحب نظران را درین زمینه در دسترس خوانندگان گذاشته بود. ناچار، ضروری دیدم که برای چاپ دوم «مکتب‌های ادبی» علاوه بر شرح و تفصیل بیشتر، مطالبی را نیز اضافه کنم که در چاپ نخست تقریباً کوچکترین اشاره‌ای به آنها نکرده بودم. و این کار مدت‌ها وقت مرا گرفت.

مطالبی که نخستین بار در پنج سال پیش (بخواهش چندتن از دوستان که علاقه به تشخیص و درك مکتب‌های ادبی داشتند و در این باب کتابی که بتواند توقع آنان را بر آورد بزبان فارسی نمی‌یافتند) بشکل سلسله مقالات

در یکی از مجله‌های ماهانه پایتخت منتشر می‌شد و غرض از نگارش آن، معرفی ساده و موجز مکتب‌های ادبی فرانسه بود اینک تدریجاً بصورت کتاب بزرگی در می‌آمد که تعداد صفحاتش از دو برابر چاپ نخست می‌گذشت و معرفی جامع همه مکتبها و تاریخچه مختصر تحولات ادبی و هنری اروپا را در چهار قرن اخیر در بر می‌گرفت.

لازم بود که علل پیدایش مکتب‌های گوناگون ادبی را نیز بشیوه علمی، نه بعنوان عکس العمل مکتبی در برابر مکتب دیگر، شرح دهم و حق مطلب را در مورد همه کشورهای اروپائی ادا کنم و در انتخاب و ترجمه نمونه‌های آثار مکاتب دقت بیشتری بعمل آورم و همچنین نقایص و احیاناً اشتباهات و لغزشهائی را که به چاپ اول کتاب راه یافته بود حتی المقدور مرتفع سازم. از اینرو چاپ دوم کتابی که گمان می‌کردم بیش از یکی دو ماه طول نکشد به تجدید نگارش کتاب دیگری مبدل شد که نه تنها مکمل کتاب نخستین است، بلکه از بسیاری لحاظ تفاوت‌های بارزی با آن دارد، چنانکه می‌توان چاپ نخستین را مقدمه و فتح باب کتاب حاضر دانست. در اینجا بر ذمه خود می‌دانم که از زحمات دوست بسیار عزیزم آقای ابوالحسن نجفی که از آغاز این کار، همواره مرا مشوق و یاور بوده‌اند و چه در تنظیم مطالب و چه در تصحیح نمونه‌های چاپی، پیوسته از مدد ایشان برخوردار بوده‌ام تشکر کنم. خاصه بهنگام نگارش فصل «سمبولیسم»، که مسافرتی به اروپا برای من پیش آمد، ایشان با محبت همیشگی خود تهیه و تنظیم و تکمیل بقیه مطالب کتاب را بعهده گرفتند و تا پایان رساندند. اینست که بضرر ساقط می‌توانم بگویم که بویژه فصل سوررئالیسم ثمره کار شخص ایشان است.

در پایان سخن از آقای دکتر عیسی سپهبیدی، استاد دانشگاه، که مقدمه‌ای بر این کتاب نوشته‌اند و همچنین از استادان گرامی و دوستان عزیزی که اجازه چاپ پاره‌ای از ترجمه‌هایشان را درین کتاب به من داده‌اند صمیمانه سپاسگذاری می‌کنم.

استقبال بی نظیری که خوانندگان از چاپ نخست این کتاب نمودند و مقالات محبت آمیزی که منتقدان و سخن سنجان در بدو انتشار آن در اکثر روزنامه‌ها و مجله‌ها نوشتند همواره مرادین کار دشوار پشتیبان و مددکار بوده است. امید است که چاپ حاضر بتواند اندکی از انتظارات ایشان را بر آورد.

اگر این کتاب تصادفاً نویسنده جوانی را در تعیین و تشخیص راه آینده خود یاری کند، و یا دست کم خوانندگان را در انتخاب کتابی که می‌خواهند بخوانند راهنما شود، من اجر زحمات چندین ساله خود را یافته‌ام.

رضا سید حسینی

مکتب‌ها و نهضت‌ها و سبک‌های ادبی و هنری

که در این کتاب از آنها سخن رفته است.

(ارقامی که با حروف درشت چاپ شد . علامت بحث و شرح مفصل است و ارقامی که با حروف ریز چاپ شده علامت بحث مختصر یا ذکر ساده نام مکتب است.)

- اکسپرسیونیسم : ۲۸۴
- اگزیستانسیالیسم : ۳۱۳ ، ۳۴۵ ، ۳۹۱ تا ۳۹۸
- امپرسیونیسم : ۲۳۷ ، ۲۴۱ ، ۲۸۴
- اولترائیسم : ۳۵۲ ، ۳۵۳
- اومانیسم : ۱۷ تا ۴۴ ، ۴۳ ، ۲۸۱
- اونانیسم : ۲۷۸ تا ۲۸۰ ، ۲۸۹ ، ۲۹۰
- ایماژیسم : ۲۴۴ تا ۲۴۷ ، ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۳۵۱
- پارناس (مکتب) : ۱۲۵ ، ۴۰۰ تا ۴۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۲۵ ، ۲۳۹ ، ۲۷۴ ، ۳۸۸
- پلئیاد : ۲۱
- پوئیسم : ۳۵۱
- تصنع (Préciosité) : ۲۴ ، ۲۷
- جهان‌وطنی : ۲۷۶ تا ۲۷۸
- دادائیسم (یا : مکتب دادا) : ۲۸۲ ، ۲۸۸ تا ۲۹۹ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۴۳ ، ۳۴۶ ، ۳۵۲ ، ۳۶۱
- رئالیسم : ۲۹ ، ۵۰ ، ۸۷ ، ۱۱۹ تا ۱۶۶ ، ۱۶۷ ، ۱۷۳ ، ۱۷۶ ، ۱۷۸ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۸۶ ، ۱۹۶ ، ۲۱۳ ، ۲۲۲ ، ۲۳۹ ، ۲۶۱

۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۷، ۲۷۱، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۰۳، ۳۵۲، ۳۸۳،
۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۸، ۳۸۹

رئاليسم انتقادى : ۱۳۷ تا ۱۳۸

رئاليسم اجتماعى : ۱۳۸ تا ۱۳۹، ۳۵۴، ۳۸۵

رمانتيسم (يا : مکتب رمانتيك) : ۲۷، ۴۵، ۶۱ تا ۱۱۸، ۱۱۹،
۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۹،
۱۴۰، ۱۴۲، ۱۷۹، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۲۲،
۲۳۷، ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۹۰، ۳۰۱، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۸۶، ۳۸۸،
۳۸۹

رمانتيسم اجتماعى : ۱۱۹ تا ۱۲۰

رمانتيسم نو : ۲۳۷، ۲۶۱، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۹۲

رنسانس : ۱۹، ۴۰ تا ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۷۱، ۸۴، ۳۹۸

رومن (مکتب) : ۲۸۱

سمبوليسم : ۲۱۴ تا ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۷۴، ۲۷۵،
۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۰، ۳۰۳، ۳۳۳، ۳۸۳، ۳۸۸

سمبوليسم نو : ۲۳۰

سوپر ناتوراليسم : ۳۰۶، ۳۱۵

سوررئاليسم : ۲۱۵، ۲۶۶، ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۵، ۲۹۹،
۳۰۰ تا ۳۸۰، ۳۸۸، ۳۹۰

سور رئاليسم انقلابى : ۳۴۵

سوررئاليسم نو : ۳۴۵

سور ناتوراليسم : ۲۸۶

سيلزین (مکتب) (يا : مکتب اوپيتز) : ۴۴

شعر آزاد (مکتب) : ۲۲۵ تا ۲۲۷، ۲۸۱

فسفريسم : ۹۶

فوتوريسم : ۲۴۲، ۲۷۵ تا ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۹۰، ۳۵۱، ۳۵۲

کرناسيونيسم : ۳۵۲

کلاسيسيسم (يا مکتب کلاسيك) : ۱۷ تا ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۵،
۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۸۰، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۱۳۵، ۱۹۶،

۱۹۷، ۲۳۰، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۸۰، ۲۹۲

کلاسيسيسم نو : ۲۸۱، ۲۸۴

گنستیسیم : ۲۴

کوبیسیم : ۲۸۳ تا ۲۸۷ ، ۲۹۴ ، ۲۹۶ ، ۳۰۳

کولتیسیم : ۲۴

گنگوریسیم : ۲۴

گوتیسیم : ۹۶

مارینیسیم : ۲۴

منحط (مکتب) (Décadisme) : ۲۱۶ تا ۲۱۹ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴

ناتورالیسیم : ۲۷ ، ۱۲۷ ، ۱۲۹ ، ۱۳۰ ، ۱۶۷ تا ۱۹۴ ، ۱۹۶ ،

۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۱۳ ، ۲۳۷ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۷۱ ،

۲۷۴ ، ۳۸۸

ناتوریسیم : ۲۷۴

وریسیم : ۱۸۶ ، ۲۴۲ ، ۲۷۴ تا ۲۷۵

هنر برای هنر : ۱۲۳ ، ۱۹۵ تا ۲۱۱ ، ۲۱۴ ، ۲۳۹ ، ۳۳۲ ، ۳۹۵

Call No.

Date

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY



This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

مجموعه

« ده رمان بزرك »



از صد کتاب يك كتاب و از میان هزار کتاب ده شاهکار .

انتشار این ده رمان که از میان صدها شاهکار ادبی جهان در طی
ماه‌های متوالی بررسی و مطالعه بدقت انتخاب گشته و بوسیله بهترین
مترجمان بفارسی صحیح و سلیس برگردانده شده بی شک تحولی در ادبیات
و مطبوعات فارسی ایجاد خواهد کرد . حفظ امانت و اصالت متن اصلی
در ترجمه و رعایت درستی و روانی عبارت فارسی و فصاحت الفاظ و عبارات
هدف اساسی ناشر است، و درین راه نه همان ترجمه را با متن اصلی تطبیق
کرده بلکه گاهی چند ترجمه آن را به زبانهای دیگر نیز مورد استفاده
قرار داده است .

انتشارات نیل را بخوانید و ذهن خود را
از گنجینه دانش امروز غنی سازید .

اولین کتاب از مجموعه
« ده رمان بزرگ »



« صفت مشخص آثار بالزاک قوت و
قدرت است »

م . ا . به آذین

بابا گوریو

... در این کتاب بموازات سرگذشت گوریو داستان دیگری
جریان دارد که کمتر از آن يك شورانگیز نیست و آن مواجهه يك جوان
ساده شهرستانی است با زندگی بطور اعم. او فرزند ارشد خانواده نجیبی
است که بادرآمد يك قطعه زمین كوچك بسختی امرار معاش می کند و
می داند که سرنوشت خانواده پر جمعیتش به موفقیت او بسته است.
راستینا که می خواهد موفق شود، هر چه زودتر موفق شود، دوراه
در پیش پای اوست : یکی استفاده از نفوذی که زنان در گردش امور
اجتماعی دارند تا بکمال آن از ثروت و مقام و افتخارات سهمی برگیرد و
دیگری طغیان .

آیا بالزاک خواسته است جامعه عصر خود را محکوم کند؟ گمان
نمی رود که نویسنده همچو قصدی داشته است . بالزاک اجتماع زمان
خود را بعنوان يك واقعیت می پذیرد و از آن دورتر نمی رود ولی آنرا با
نگاهی نافذ و موشکاف می بیند و بدرستی تصویر می کند و اگر تصویر
محکوم کننده است باید علت را در خود واقعیت جست ...



«برتارک رمالیسم فرانسه سه ستاره
فروزان فناپذیز می درخشد :
بالزاک ، استاندال و فلوبر . »

سرخ و سیاه

بعضی از منتقدان بر سبیل مبالغه سرخ و سیاه استاندال را با تمام آثار
بالزاک و کمدی انسانی او برابر دانسته اند ولی خود نویسنده آنرا تاریخچه
قرن نوزدهم نام داده است .
بقول «ژرژ لوکاچ» استاندال به جزئیات پراکنده توجهی ندارد و جهد
می کند که همه چیز را به صورت یک نوع کلیت توصیف نماید و جنبه های اساسی
یک عصر و دوره را در بيوگرافی و شرح حال چند تن انباشته سازد .
موضوع درمان سرخ و سیاه سرگذشت دهقان زاده ایست بسیار مستعد
و جاه طلب که به مجامع اشرافی راه می یابد و زود تشخیص می دهد که ریا و
تزویر صفت رایج عصر است و بهمین سلاح مجهز می شود به قدرت و پول روی
می آورد و جامعه ای را که بر این اساس مستقر شده می شناسد . او از انرژی
و تمایلات جاه طلبانه سرشار است و بقدرت خود اعتماد دارد . برای او مهم
نیست که این انرژی بر ضد اخلاق و بر ضد عرف و قوانین موجود حتی تا پای
جنایت اعمال می شود . اما تششع احساسات شریف در قلب ژولین بیش از
هر چیز مبین آنست که این دهقان زاده ریا و تزویر را بعنوان وسیله و تنها برای
آنکه جای خود را در اجتماع باز کند بر می گزیند . ترجیح می دهد که در
ارتش ناپلئون و ازمیان خطرات و مهلکه به دولت و ثروت برسد تا از طریق
بی عدالتی و تزویر : « آقایان قضات من افتخار و وابستگی بطبقه شماراندارم
شما در وجود من دهقانی را می بینید که در برابر قلت بضاعتش قیام کرده
است . »

بر خلاف قهرمانان بالزاک که فساد اجتماع تا مغز استخوانشان نفوذ
می کند قهرمانان استاندال هر يك بنحوی از انحاء فرصت پیدا می کنند که
لکه های دامن خود را بشویند . از آنجا که وی يك رمالیست بزرگ است
قهرمانان خود را آزاد می گذارد که در قمار فساد و زد و بند های سودجویانه

شرکت کنند و تا گلو در گنداب فساد اجتماع فرو روند منتهی در پایان به آنان کمک می کند که خود را از این گنداب بیرون بکشند .

در این کتاب هر فصل و هر صفحه ما را از يك گوشه زندگی و وضع آن زمان مطلع میسازد وضع شهرستانها قدرت روحانیان که مایلند بدانند هر کس چه می کند ؟ چگونه درستی و هوش و ذکاوت ایجاد حقد و حسد می کند و چگونه کسانی که تا دیروز محسود بوده اند بمحض در دست گرفتن قدرت مورد تکریم و ستایش قرار می گیرند و برای احراز يك مقام دشمنی ها تا چه پایه میرسد .

هر صفحه و هر فصل این کتاب معجون تازه ای است که رویهم آور ابصورت دایرة المعارف اخلاقیات و روحیات مختلف زمان در آورده است .

انتشارات نیل منبع فیاض و گرانبهای تجارب و اندیشه بزرگان
و نویسندگان و متفکران بنام جهان است.



« تاکنون بیش از هزار بار به بیشتر از
سی زبان مختلف چاپ و منتشر شده است. »

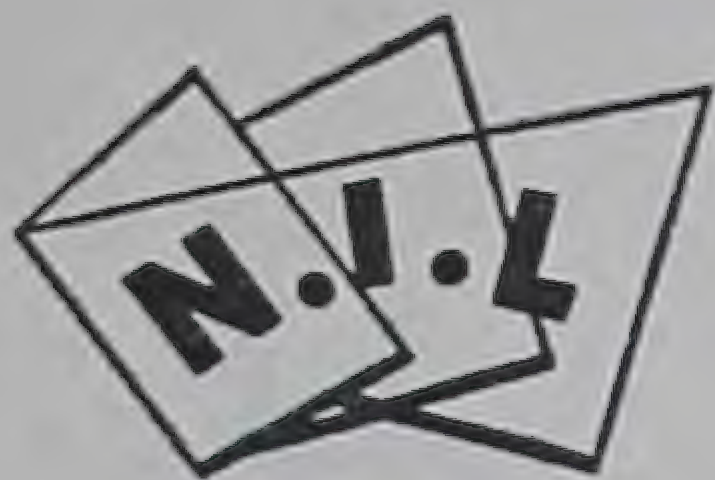
دن کیشوت

سروانتس که عمری را در نابسامانی و نامرادی و فقر و مشقت
گذرانده بود هر گز بدامان تیره یأس و بدبینی پناه نبرد و کتابی نوشت
که قرنهایست آدمیان رادل زنده و خندان نگاهداشته است . اونیز مانند
بتیهون در زیر بار تنگین ترین رنجها سرود شادمانی سر کرده و از اندوه
شادی آفریده است .

دن کیشوت شریف و نوع دوست و خوش قلب است و هدفهای بشر
دوستانه دارد . می خواهد که از مظلومان و ستمکشان رفع ظلم و ستم کند
و یار و یاور رنج دیدگان باشد . پس چگونه است که چنین انسان دوست
داشتنی و قابل احترام ما را دائماً به خنده می آورد ؟ راز این نکته در
اینست که دن کیشوت بعوض این که برای رفع مظالم راه حل های عملی
و واقعی پیدا کند و از مقتضیات و امکانات مساعد اجتماعی بهره گیرد سعی
می کند که این مقتضیات و امکانات را بمدد مخیله بیمار خود و در عالم
وهم و پندار بوجود آورد و بجای اینکه برای عملی ساختن آرمانهای بلند
پایه خود واقعیت را بکار گیرد لجو جان و خود سرانه بر ضد آن قیام می کند .
بقول بلینسکی جنبه خنده آور شخصیت دن کیشوت در تضاد اندیشه های
برگزیده او با الزامات و ضروریات زمان است .

لرد بایرون عقیده داشت که دن کیشوت از هر زمانی غم انگیزتر
است . « بخصوص از آنرو غم انگیز است که ما را بخنده می آورد . »

چهارمین کتاب از مجموعه
«ده رمان بزرگ»



« روی زمان خویش جز به همراه خود آن
نمی توان تأثیر کرد »

رومن رولان

ژان کریستف

« وقتی که شخص پس از گذشت چهل سال یادداشت های جوانی خود را از نو میخواند سخت به شگفت می افتد؛ مردی را که دیگر از یاد برده بود باز می یابد . بعید هم نیست که وی در نظرش بیگانه بنماید ... جوان عجیبی را می بینم که همان من است . و بمن نه بلکه به کس دیگری که با وی آشنا هستم شبیه است ... چه کسی ؟ بگردیم . جوانی سرکش و پر شور و پر باد که تکاپوی نیروهای بالنده آشفته اش می دارد و وسواس الهام آفریننده در او چنگ انداخته است - جوانی با ایمان سوزان اما بی گذشت و ناسازگار، لبریز از خشم و تحقیر نسبت به اجتماعی که او را در میان گرفته است و مزاحم اوست ...

من او را باز می شناسم این ژان کریستف است . - و خود من نیز هست .

طی ده سالی که قرن گذشته را پایان برده است من چنین بودم .

از خاطرات رومن رولان



آرزوهای بزرگ

«در این کتاب زندگی با همه غم‌ها و شادی‌هایش مورد تشریح قرار گرفته است.»

پپ قهرمان داستان سرگذشت خود را تعریف می‌کند و این در واقع خود دیکشنس است که دوران کودکی و جوانی خود را، با همه آرزوها و امیدها، شکست‌ها و موفقیت‌ها، دوستی‌ها و دشمنی‌هایش، و خلاصه با آنچه که عمیقاً دیده و احساس کرده است شرح می‌دهد بدون آنکه کوچکترین مطلب از «دیوید کاپرفیلد» را تکرار کند.

تفاوت اساسی در اینست که رمان «آرزوهای بزرگ» بیشتر رمان مبنی بر روانشناسی است در حالیکه جنبه مشاهده و وقایع نگاری «دیوید کاپرفیلد» قوی‌تر است. آدم‌های داستان از زن و مرد، پیر و جوان و از طبقات مختلف اجتماع هر کدام با روحیات مخصوص خودشان بوضوح و روشنی تصویر شده‌اند. لیکن نیروهای تلاش زندگی در آنها از منابع مختلف سرچشمه می‌گیرد. پپ قهرمان اصلی کودکی است فقیر و یتیم که در طفولیت در چنگال بی-سوادی و تعصب بزرگترها، در محیطی که داغ تنگ فقر طبقاتی بر آن خورده است بسر می‌برد. او آرزو دارد که روزی آقا و «جنتلمن» گردد. آدم‌های اطراف او هر یک بنوعی در برابر خشونت و فشار زندگی عکس العمل نشان می‌دهند. «جو» آهنگر به شدت کار میکند، بخدا ایمان دارد و بدین سبب خاطرش آرام است. او به سرنوشت غم بار خویش راضی است و دوستی‌اش با پپ ساده و بی‌پیرایه است. بزرگترین آرزویش آنست که پپ سعادت‌مند و موفق باشد.

اما سایر آدم‌های محیط پپ اینچنین نیستند. هر یک بنحوی مسخ شده‌اند. زن «جو» گرچه یک‌روز هم پیشدامن کار از سینه بازنمی‌گیرد و دایم بکار نظافت خانه اشتغال دارد آنچنان در قید آداب و رسوم تعبدی و کور کورانه دچار است که نظافتکاری او باعث درد سر اهل خانه است و جان‌شان را به لب‌شان می‌رساند. مستر «واپسال» مقلد بی‌مایه‌ای است که آرزو دارد روزی دل‌هاملت را بازی کند.

از این طبقه که بگذریم به دودسته دیگر بر می‌خوریم اول ثروتمندان

و آدمهای به ظاهر «جنتلمن» : و کیل عدلیه شاید ، نجیب زاده دن ژوان و مکتب دار مرده خوار که هر يك بنوبه خود معرف گوشه ای از اوضاع اجتماعی زمان دیکنس است . آنها آرزوهای خاص خود دارند که بعضاً از سرچشمه انتقام جوئی و کینه توزی سیراب می گردد . دیگر دزدان و قاچاقچیان و محکومان . اینها هم بنوبه خود آرزوهای بزرگ دارند و تلاشهایی می کنند که عظمت نیروی انسان را در هر حال و در تعقیب هر هدف بخوبی نشان می دهد .

مسئله اساسی در این کتاب اشتیاق انسان در تحقق بخشیدن به آرزوهایش و نیروی خواستن او هنگام برخورد با موانع است . یکی تسلیم میشود یکی به کینه - توزی و شیطننت می گراید و دیگری مقاومت می کند و تا آخرین نفس با اشتیاق می کوشد . يك بچه سرراهی که از ابتدای زندگی متروک بوده و تحت فشار زندان با اعمال شاقه بزرگ شده است آرزو دارد که به چیزی اعتماد کند و علی رغم جامعه ای که او را از خود رانده است ، از موجودی که بر حسب تصادف خدمتی به او نموده يك «جنتلمن» بسازد و در وجود تربیت یافته او خود را بیابد . احساس حق شناسی را در خود ارضاء کند و آرزو و تمایل به خوب بودن خویش را بدینسان بنماید .

انتشارات نیل راهنمای صدیق و مطمئن

اندیشه شماست .

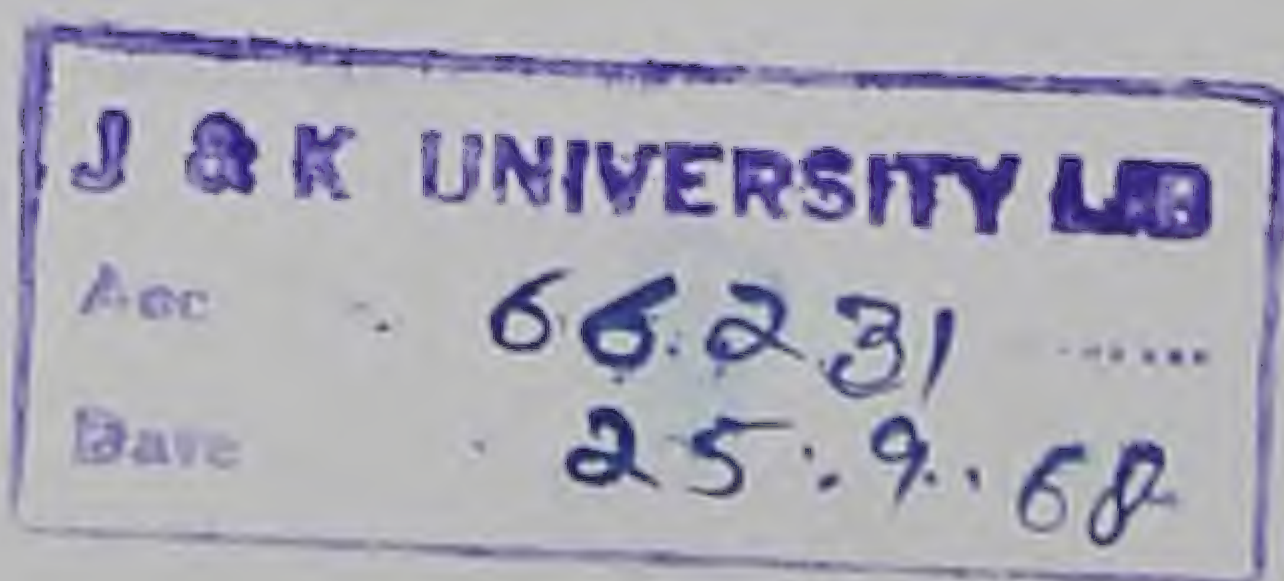


«تا سال ۱۹۵۷ پانصد و پنجاه و شش بار
به هفتاد و سه زبان چاپ و منتشر شده است.»

دن آرام

این کتاب حماسه بزرگی است که در صفحات آن زندگی و روحیات
و اخلاق طبقات مختلف قزاقها در ده ساله ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲، که مصادف با
وقایع بزرگی است، با چهره دستی نقاشی و تجزیه و تحلیل گردیده
است.

شولوخوف در سال ۱۹۲۷ «دن آرام» را برای انتشار به مجله ادبی اکتربر
فرستاد. هیأت تحریریه مجله مذکور نظر دادند که نویسنده دارای عقاید
ارتجاعی است و کتاب او نباید منتشر شود. تنها سرافیمویچ نویسنده
معروف که او هم عضو هیأت تحریریه بود تحت تأثیر فصاحت و زیبایی ادبی
این اثر قرار گرفت و در چاپ آن اصرار ورزید. پس از انتشار هم منتقدان
کوتاه فکر شدیداً به مؤلف آن تاختند و او را متهم نمودند که افکار ارتجاعی
دارد و در داستان خود از دستجات مرتجع قزاقها حمایت کرده است.
گرچه گورکی با همه افکار و عقایدی که نویسنده درباره قزاقها ابراز داشته
بود موافقت کامل نداشت لیکن این رمان را اثری جالب و بدیع می دانست
و زیبایی و ارزش ادبی آن را می ستود و عقیده داشت مؤلف آن هنرمندی
ارجمند و نویسنده ای بزرگ می باشد.



Call No.

Date

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY



This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

772-
908
570

1950

302
723

Call No. ~~772-908~~ Date _____

Acc. No. ~~772-908~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

472-
908
570

1950

307
223

Call No. ~~ATTENTION~~ Date

Acc. No. ~~1111~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

Call No.

Date

Acc. No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY



This book should be returned on or before the last date stamped above. An over-due charge of .06 P. will be levied for each day, if the book is kept beyond that day.

